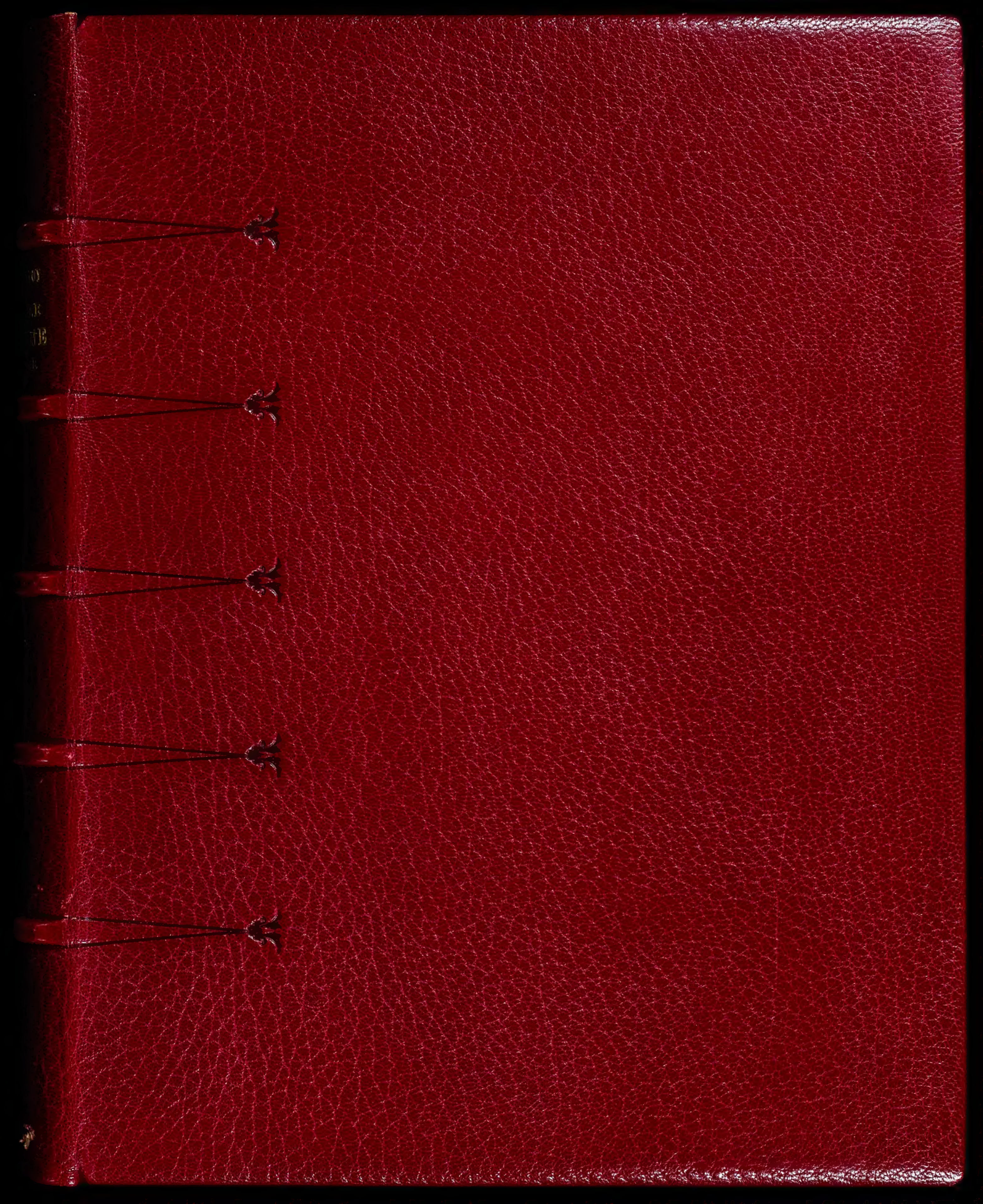
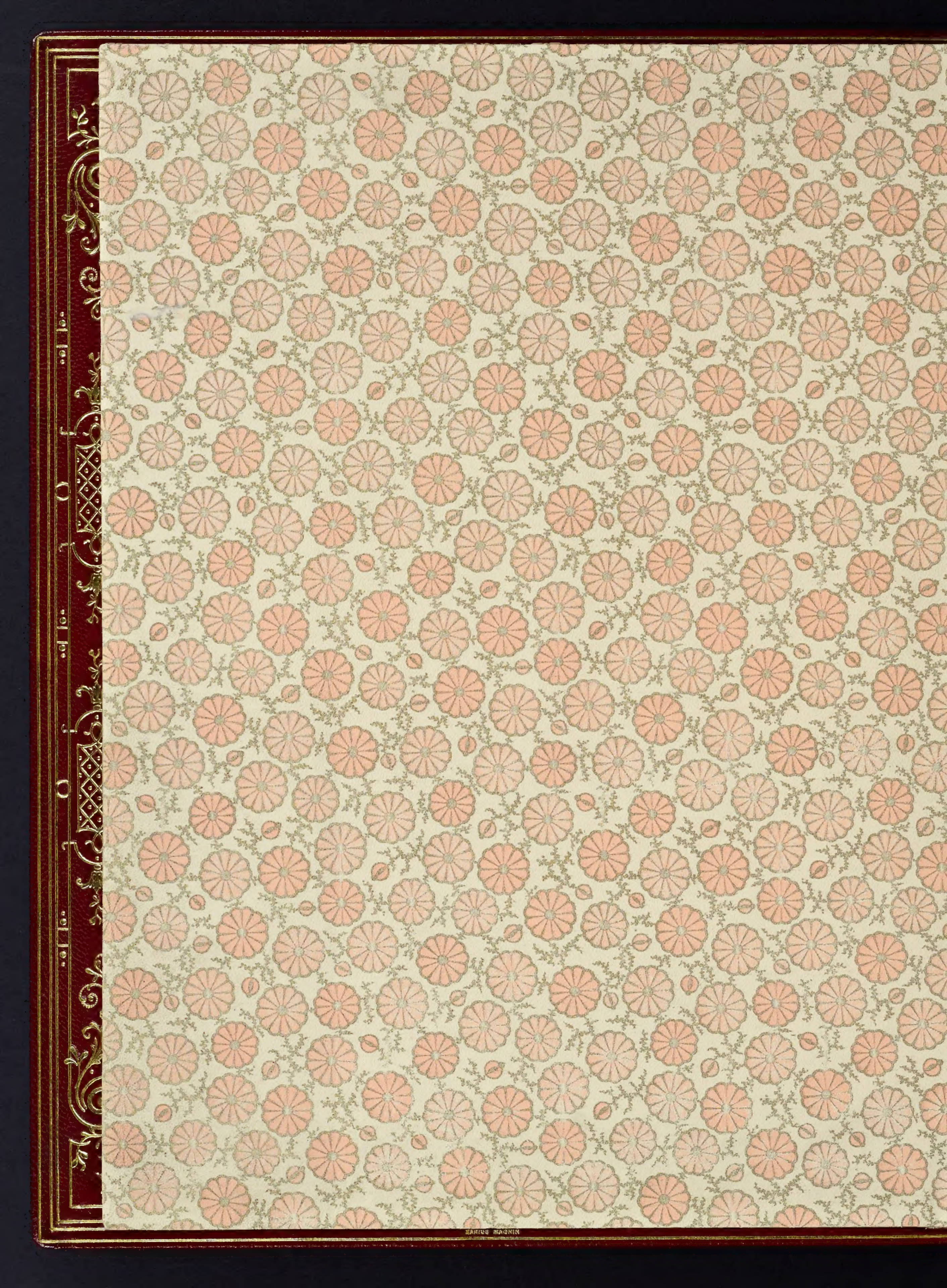
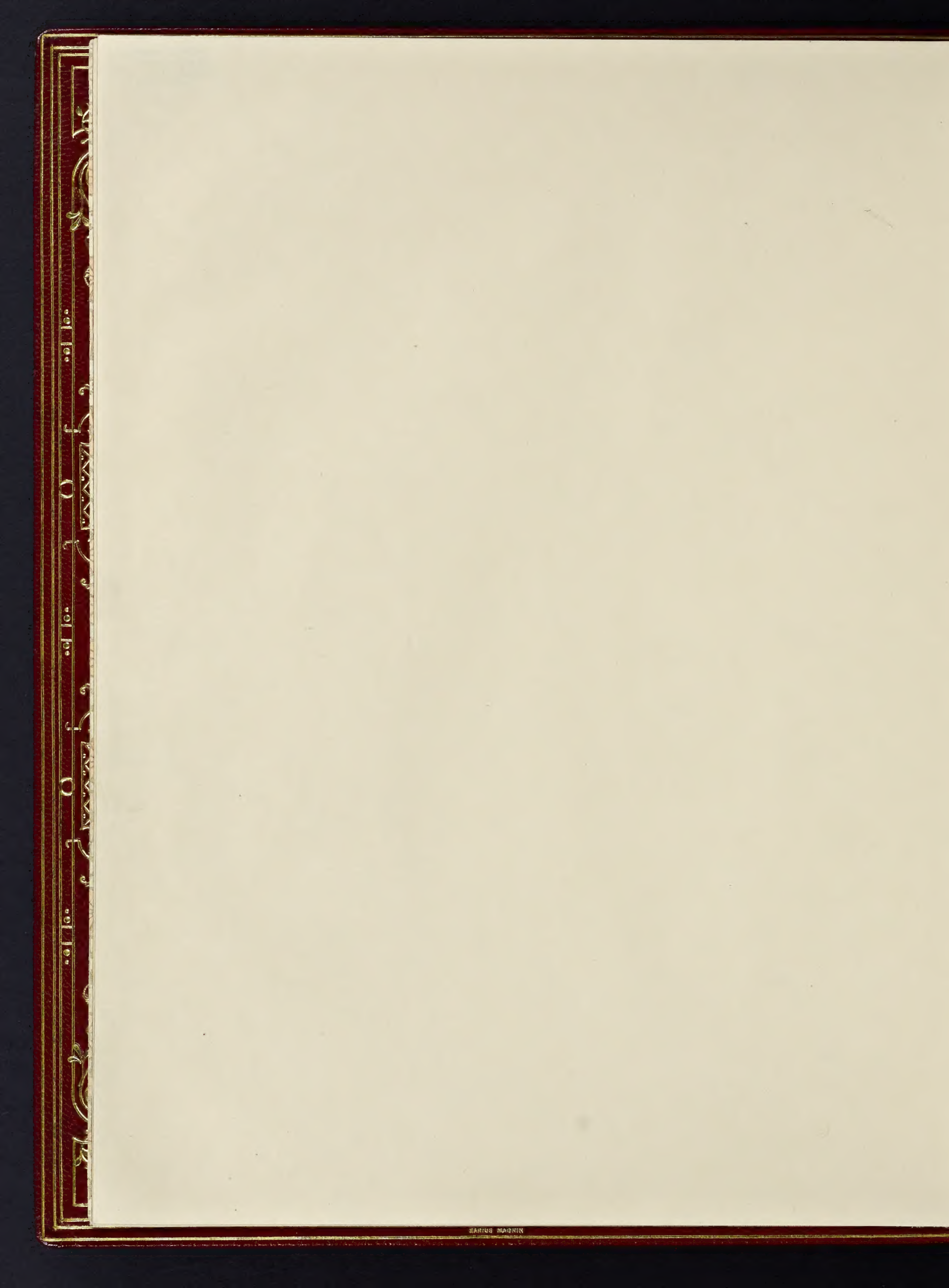



MARIUS MAGNIN




MARIUS MAGNIN




MARIUS MAGNIN



JUSTIFICATION DU TIRAGE

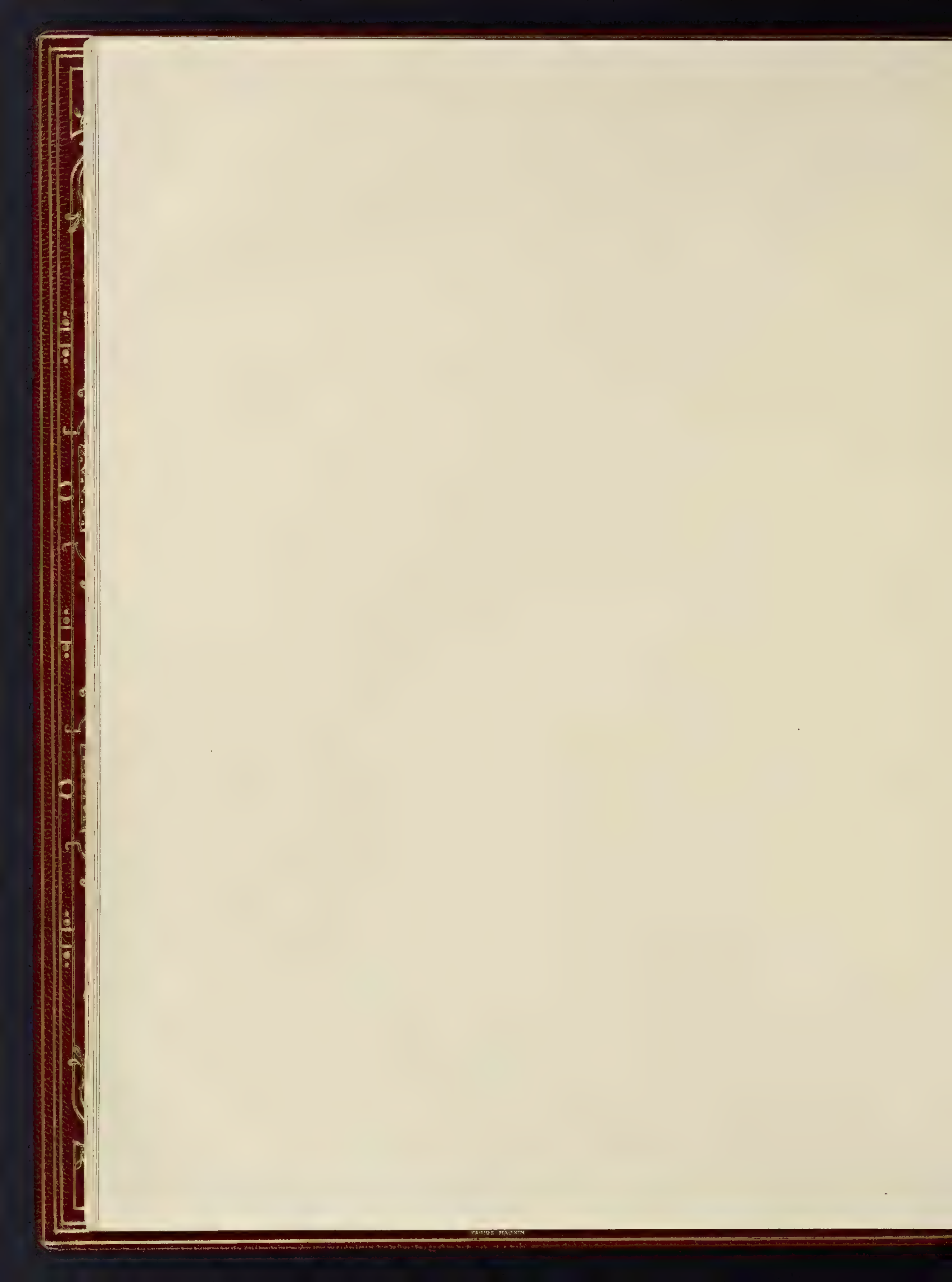
Il a été tiré de cet ouvrage

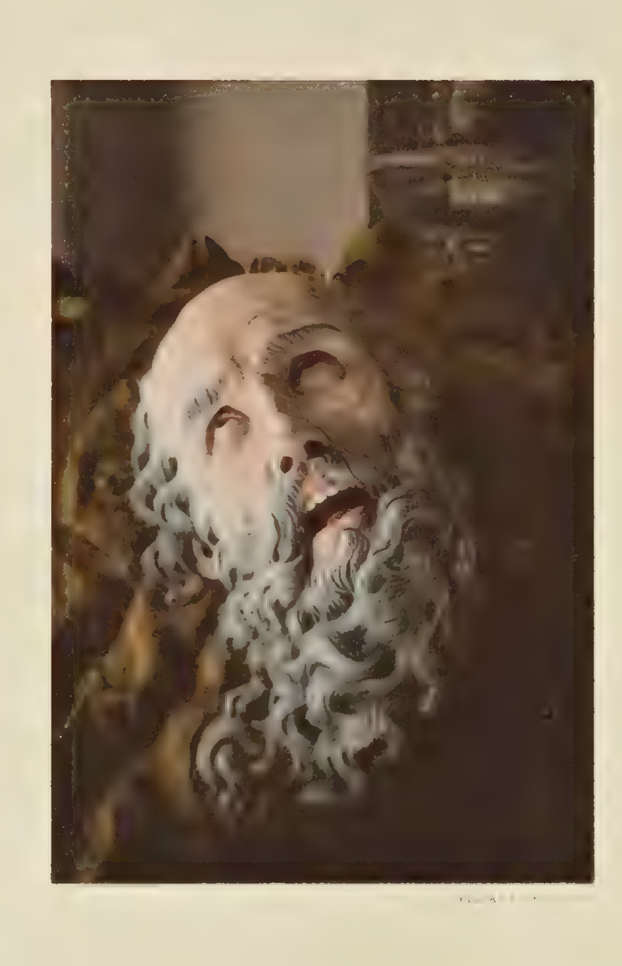
15 exemplaires sur papier du Japon, numérotés de 1 à 15,

et 250 exemplaires sur papier vergé, numérotés de 16 à 265

EXEMPLAIRE N° 1

LA STATUAIRE POLYCHROME *EN ESPAGNE*





MARCEL DIEULAFOY

[illegible]

LA STATUAIRE POLYCHROME EN ESPAGNE

ILLUSTRÉ DE QUATRE-VINGTS PLANCHES TIRÉES HORS TEXTE
ET DE TROIS PLANCHES EN COULEURS



LIBRAIRIE HACHETTE & Cie
[illegible] BOULEVARD SAINT-GERMAIN



Planche A. — Tête de Saint Paul.

Musée de Valladolid — Bois peint. — Sculpture de Juan Alonzo Villabrille
Phot. inédite de l'Auteur.

Page 141

MARCEL DIEULAFOY

MEMBRE DE L'INSTITUT

LA STATUAIRE POLYCHROME EN ESPAGNE

ILLUSTRÉ DE QUATRE-VINGTS PLANCHES TIRÉES HORS TEXTE
ET DE TROIS PLANCHES EN COULEURS



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE & CIE
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN
1908



AVERTISSEMENT

Je ne sache pas que l'on ait jamais donné de bonnes reproductions polychromes des tableaux de Raphaël, de Velasquez ou de Rembrandt. En me bornant à de simples photographies des chefs-d'œuvre de la sculpture espagnole, j'aurais obéi aux sentiments de respect qui arrêtent encore les critiques et les éditeurs. On juge mal d'un artiste sur une planche mauvaise; on accuse le copiste d'avoir embelli le modèle si la planche est bonne. Je le sens mieux que personne. Et pourtant, il eût semblé paradoxal de publier un travail sur la sculpture peinte sans essayer d'y joindre quelques reproductions polychromes. Trois tentatives ont été faites. Je les donne comme telles. Du moins, j'ai relevé et rapporté moi-même les documents nécessaires à l'établissement des gravures en couleur et j'ai mis tous mes soins à ne pas nuire à la glorification tardive dont les sculpteurs espagnols sont dignes au même titre que les peintres et les écrivains.

Un mot encore. Bien peu nombreux sont les critiques, très rares, les écrivains et les curieux dont l'attention a été attirée sur la sculpture espagnole. A part quelques bons articles parus en France et en Allemagne, à part quelques monographies parfois excellentes dues à

des savants espagnols — tels le travail sur Pedro Millan de Don José Gestoso y Perez et la notice sur Montañes de M. l'abbé D. Manuel Serrano y Ortega, — à part une étude *limitée aux artistes* de Valladolid due à Don Jose Marti y Monso et le dictionnaire de Cean Bermudez, les travaux sérieux sont rares. Puis ils sont presque toujours limités à un artiste, à une ville. En Andalousie, on ne connaît guère les écoles du Nord et à Valladolid, on sait peu des grands sculpteurs du Sud. Aussi bien, ai-je dû visiter sans guide l'Espagne entière, cherchant, étudiant, multipliant les pas et les démarches. Il en résulte que la majorité des documents que je donne sont inédits et que les statues ou les bas-reliefs sont reproduits d'après mes propres photographies. Mais d'autre part, je ne me fais pas d'illusion. Un travail aussi personnel, entrepris dans des conditions aussi difficiles, doit comporter des lacunes. A d'autres, il appartiendra de les combler. Le terrain est riche, une récolte ne l'a pas épuisé. Je salue à l'avance et je remercie ceux qui prépareront de nouvelles moissons et je m'estimerai trop heureux s'ils profitent d'un premier et laborieux défrichement.

Je n'ai pu donner dans ce Volume qu'une faible partie des documents dont je disposais et que je cite. Afin que le lecteur, curieux de les consulter tous, puisse en prendre connaissance, j'ai joint à l'Exemplaire que possède la Bibliothèque de l'Institut, les photographies de ceux qui n'ont pas été reproduits.

Les Planches insérées dans le texte portent un Numéro d'Ordre en chiffres romains, *tandis que les Photographies hors texte jointes à l'Exemplaire de l'Institut sont* repérées avec des chiffres arabes.



LA STATUAIRE POLYCHROME
EN ESPAGNE

CHAPITRE I

ORIGINE DE LA STATUAIRE POLYCHROME

Les arts polychromes en Grèce, en Perse, à Rome, à Byzance. — Critiques dirigées contre la statuaire polychrome. — Réfutation de ces critiques.

Des obligations que la nature nous a faites, celle d'abriter un corps mal défendu contre les intempéries est une des plus exigeantes, comme des instincts qu'elle nous a donnés, celui de la parure est parmi les plus vifs[1]. Le vêtement, la hutte, la maison atténuèrent les souffrances endurées par nos premiers aïeux et leurs ornements répondirent à ce désir inné d'embellir les objets à notre usage. Les chasseurs et les guerriers suspendirent aux parois des cavernes leurs armes et les dépouilles de leurs victimes; les jeunes filles y ajoutèrent des feuillages tressés ou des guirlandes de fleurs sauvages. Certains apprirent à régulariser les matériaux mis en œuvre et à tirer de leur symétrie les rudiments d'une décoration architecturale; d'autres s'étudièrent à reproduire les êtres au milieu desquels ils vivaient : les animaux d'abord et plus tard l'homme et la femme.

La demeure d'un Créateur suprême dut prendre place de bonne heure à côté de celles de ses créatures. On voulut y placer son image, puis on l'orna et l'on y représenta des sujets chers à la divinité. On fut ainsi conduit à la décorer

de peintures, de bas-reliefs et de sculptures en ronde-bosse. Mais les rois, les chefs de guerre, les pasteurs de peuples ne marchent jamais sans une escorte de serviteurs, de courtisans. Un dieu ne saurait être moins bien traité qu'un être mortel. Ses fidèles, ses adorateurs, les bénéficiaires de sa bonté ou de ses grâces, se feront représenter autour de la cella par une image durable qui attestera pour toujours leur piété reconnaissante. Enfin, quand la mort a brisé le lien qui retenait l'âme captive et que le corps a été réduit en cendres, la famille et les intimes voudront conserver un souvenir de la cérémonie funèbre, comme ils souhaiteront assurer des protecteurs célestes au parent ou à l'ami disparu. Ce sera le moment de représenter les prêtres qui ont célébré les rites, les pleureuses qui ont suivi le cortège et de placer auprès de l'image du mort celle d'une divinité compatissante. Voilà de multiples occasions de recourir à l'homme capable de fabriquer *ce double* qui, dans les idées de certaines nations, doit receler quelque chose de la personnalité humaine et divine : voilà bien des thèmes offerts à l'habileté des artistes. Ce ne furent pas les seuls.

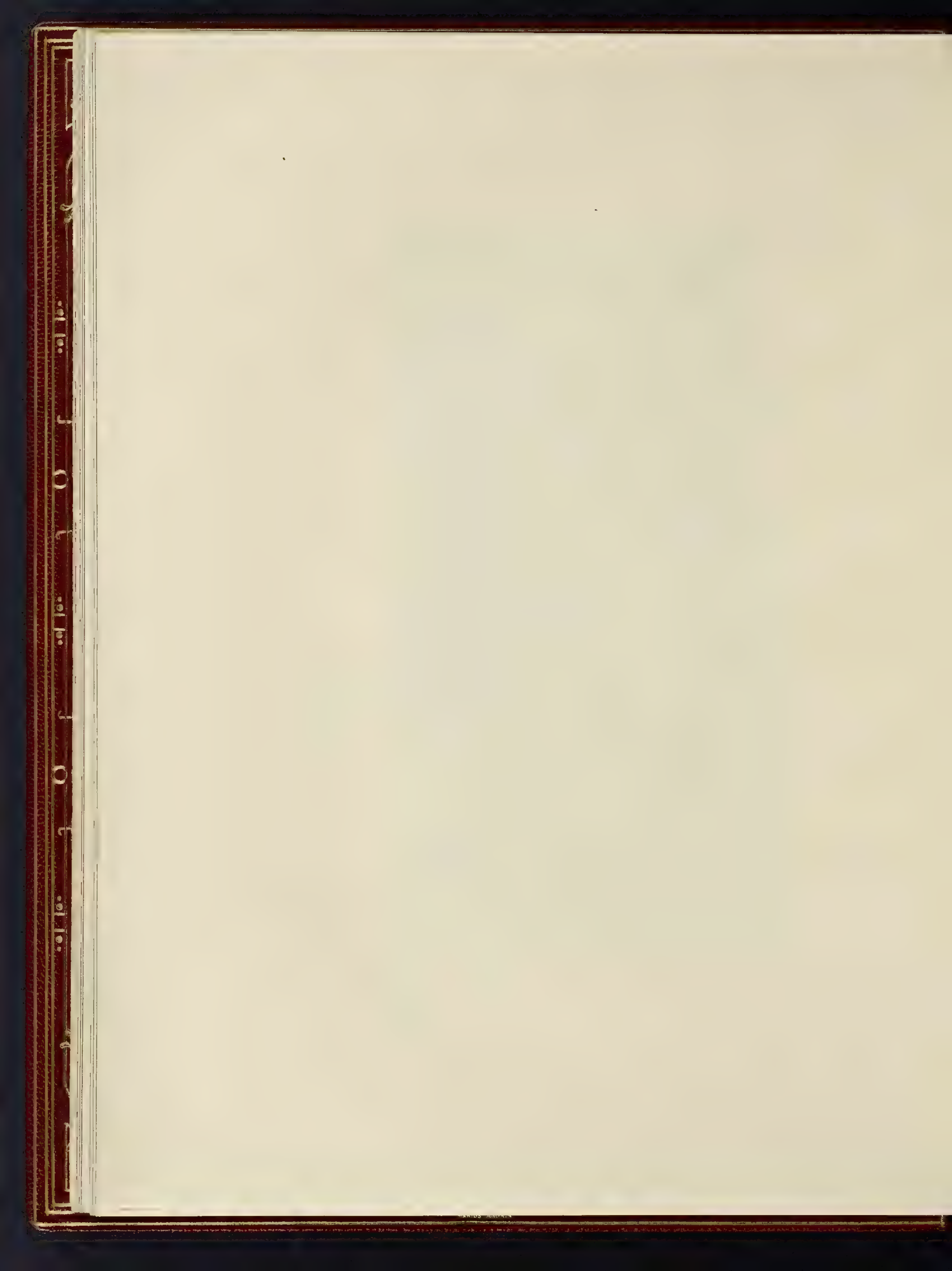
Les annales illustrées des victoires du prince ou des travaux de la paix entrepris sous son règne fournirent également aux sculpteurs et aux peintres des occasions toujours nouvelles d'exercer leur talent.

L'Egypte, la Chaldée et la Grèce, pour ne parler que des trois grandes éducatrices du monde ancien, traversèrent et franchirent les mêmes étapes, mais la Grèce, appelée à parcourir une carrière plus brillante que ses aînées et à laquelle, en raison de la perfection où elle poussa les arts plastiques, je consacrerai ces premières pages, fournit à ses fils un motif tout spécial de fructueux efforts.

Des époques primitives où la force physique remplaçait le droit la Grèce a conservé le culte de la puissance corporelle. Bien qu'Ulysse et ses émules l'aient forcée à reconnaître la supériorité d'un esprit aiguisé sur un corps vigoureux, elle persiste à couronner et à fêter le vainqueur dans les grands jeux célébrés sur son territoire, elle le glorifie, elle l'élève jusqu'au rang des maîtres de ses destinées, dont il reproduit sans doute l'image. Dans ces conditions, une pente naturelle devait la conduire à rendre les mêmes honneurs à l'*olympionique* qu'à l'Olympien. Il aura, lui aussi, sa statue et elle prendra place dans les enceintes consacrées. Mais dans cette salle, qui ne représentera plus un être imaginaire



PL. 1



ou un type conventionnel et consacré, le sculpteur aura le devoir de s'inspirer de son modèle, de le serrer de très près et finalement d'en donner la copie fidèle. Cette recherche de l'exactitude et cette application à rendre les traits saillants et fort beaux de chaque catégorie d'athlètes et les caractères particuliers de leur corps furent l'origine de progrès considérables.

L'imagier attaqua d'abord le bois et dégrossit dans les fûts de cyprès, d'oliviers ou de chênes les statues destinées aux plus anciens temples. Aucune de ces statues ne nous est parvenue. Elles eussent été curieuses à bien des titres, mais barbares et informes. L'historien peut regretter leur perte, l'artiste n'a pas lieu de la pleurer. Dans les premières années du VIe siècle, on s'enhardit. Le bois fend, éclate, pourrit; il est attaqué par les mites et réduit en cendres par les flammes. La pierre résisterait mieux. De grands progrès, ai-je dit, avaient été accomplis; ils permettaient d'attaquer une matière dure. Désormais, le sculpteur grec a rencontré sa voie. En même temps, il étudie l'art de fondre et de couler le bronze et il trouve dans le métal des ressources qui lui permettent de varier les attitudes consécutives à l'emploi du bois ou du tuf, attitudes devenues déjà hiératiques. Son éducation sera bientôt assez avancée pour que le choix de la matière soit subordonné au sujet à traiter et s'exerce sans erreur. Pourtant, la forme extérieure, l'épannelage trahissent encore l'imitation du bois. Ici, c'est le tronc d'arbre, là, le fût équarri, ailleurs, la poutre débitée en madriers dont on reconnaît le contour arrondi ou les arêtes vives.

Les premières pierres attaquées furent choisies parmi les plus tendres; à celles-ci en succédèrent de plus compactes et, par une gradation naturelle, le marbre finit par être substitué au tuf. Ce fut le signal d'une révolution complète dans la technique. Elle changea du tout au tout et, d'assez gauche, devint bientôt d'une habileté supérieure.

Est-il bien certain, comme on a paru le croire, que le progrès constaté fut uniquement dû au choix de la matière et que la beauté du marbre, la finesse du grain, la difficulté de le travailler excitèrent l'ardeur des artistes, épurèrent leur goût, perfectionnèrent leur manière? Ne conviendrait-il pas plutôt d'intervertir les termes de la proposition et ne serait-ce point, au contraire, parce que le génie particulier de la Grèce se développait, parce que le goût s'épurait et parce que l'habileté technique grandissait, que le sculpteur, après avoir abandonné les

tufs tendres en faveur des pierres plus dures, abordait cette merveilleuse matière que le sol, prodigue de ses faveurs, lui fournissait parfaite? Je pense, moi aussi, que l'habitude de travailler le marbre eut, par la suite, un effet réflexe favorable au progrès; mais si l'artiste n'eût pas éprouvé le regret de sentir son essor limité par la nature des pierres où le ciseau essayait en vain de reproduire les formes déjà parfaites des études modelées en terre glaise et si l'habileté manuelle du praticien ne lui eût pas permis d'aborder le marbre, la dureté et les difficultés spéciales qu'il offre eussent rebuté plutôt qu'encouragé les efforts.

Vers la première moitié du VIe siècle, l'art de couler le bronze fit un pas décisif. Pausanias l'atteste et l'on n'a pas de raison d'y contredire. Les premières statues d'apparence métallique étaient l'œuvre de chaudronniers qui emboutissaient des feuilles de cuivre sur une statue de bois[2]. Cette technique, rudimentaire à l'époque où elle était appliquée en Grèce et connue sous le nom de *sphyrélaton* ou battage au marteau, n'est pas si défectueuse qu'il la faille dédaigner. Parce que l'image de Zeus Hypatos, que Pausanias vit à Sparte dans le temple d'Athéna Khalkiœcos et qu'il mentionne comme la plus ancienne des statues en métal, était barbare et sans doute très fruste, il n'en faudrait pas conclure à l'infériorité de cette technique. Le Moyen âge usa habilement de l'emboutissage et, de nos jours, on y recourt encore quand on veut obtenir des statues ou des groupes de dimensions telles que, coulés en bronze, ils seraient trop lourds ou d'une exécution trop difficile. La vérité est que les Grecs l'abandonnèrent de bonne heure en faveur de la fonte au sable. On sait avec quelle habileté ils coulaient en bronze, avec quelle aisance le fondeur, l'ajusteur, le ciseleur tournaient ou surmontaient les difficultés et cela dès la fin de l'époque archaïque. Après eux venaient d'autres ouvriers qui patinaient, argentaient ou doraient le métal en tout ou en partie et qui savaient non seulement le *damasquiner*, mais y incruster des émaux, des pâtes de verre et des pierres précieuses.

Connaissant l'adresse de leurs collaborateurs et la perfection de la technique, sachant que leur pensée trouverait toujours à être traduite et que leurs intentions ne seraient jamais trahies, on conçoit la prédilection marquée que les grands sculpteurs de la Grèce eurent pour le bronze. Seul Praxitèle fait exception. Mais Phidias, Myron, Polyclète, Lysippe se bornaient en général à modeler leurs œuvres dans une matière plastique et les livraient ensuite aux fondeurs.



Planche II. — San Isidro de Leon.

Peintures à fresque.

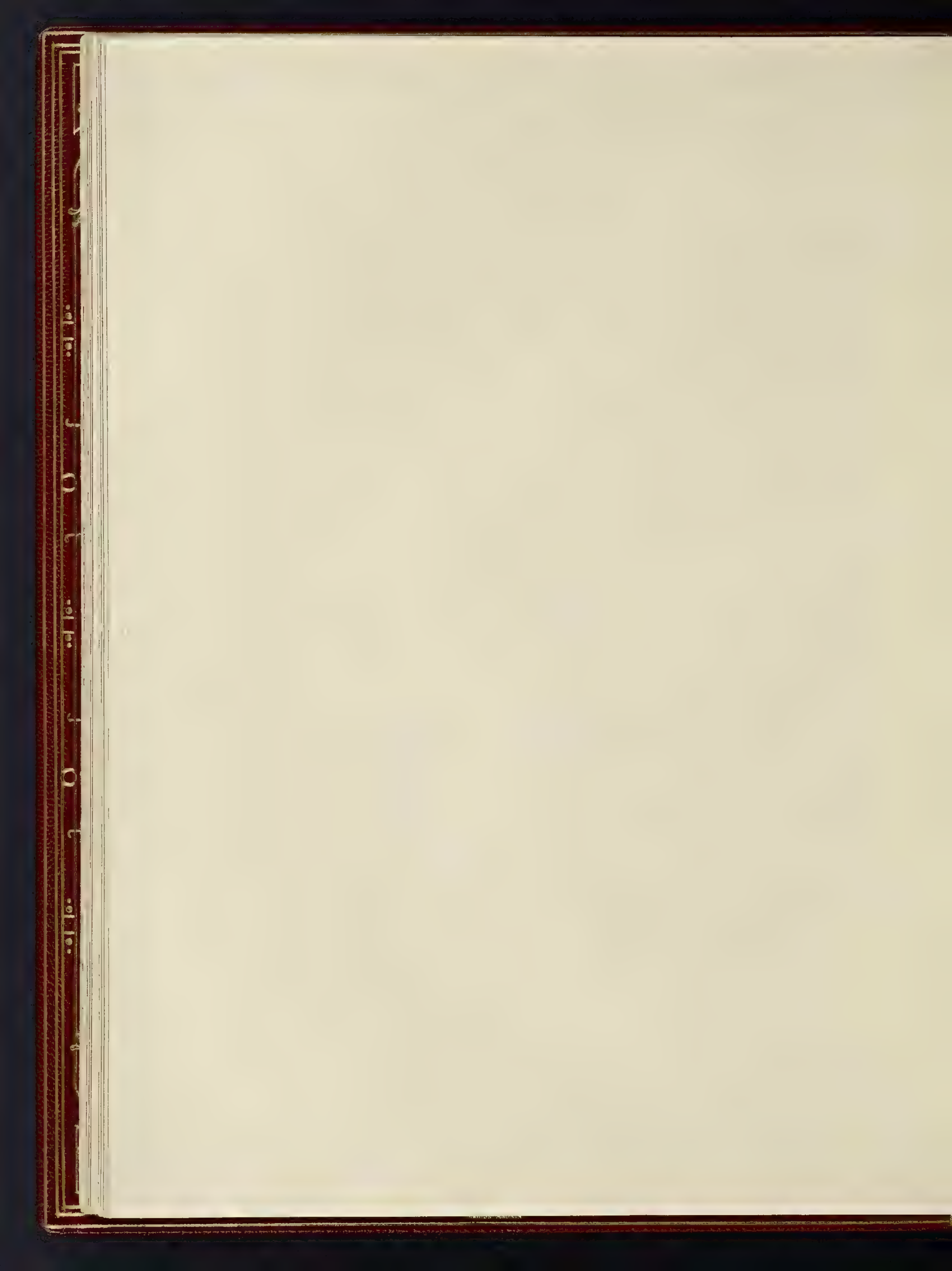
(Page 42

tufs tendres [illegible] pierres plus dures, abordait cette merveilleuse matière que le [illegible] faveurs, lui fournissait parfaite? Je pense, moi aussi, que [illegible] aborder le marbre eut, par la suite, un effet réflexe favorable [illegible] si l'artiste n'eût pas éprouvé le regret de sentir son [illegible] nature des pierres où le ciseau essayait en vain de reproduire [illegible] parfaites des études modelées en terre glaise et si l'habileté [illegible] praticien ne lui eût pas permis d'aborder le marbre, la dureté et [illegible] spéciales qu'il offre eussent rebuté plutôt qu'encouragé les efforts. [illegible] première moitié du VIe siècle, l'art de couler le bronze fit un [illegible]. Pausanias l'atteste et l'on n'a pas de raison d'y contredire. Les [illegible] statues d'apparence métallique étaient l'œuvre de chaudronniers qui [illegible] des feuilles de cuivre sur une statue de bois[1]. Cette technique, rudimentaire à l'époque où elle était appliquée en Grèce et connue sous le nom de *sphyrelaton* ou battage au marteau, n'est pas si défectueuse qu'il la faille dédaigner. Parce que l'image de Zeus Hypatos, que Pausanias vit à Sparte dans le temple d'Athéna Khalkiœcos et qu'il mentionne comme la plus ancienne des statues en métal, était barbare et sans doute très fruste, il n'en faudrait pas conclure à l'infériorité de cette technique. Le Moyen âge usa habilement de l'emboutissage et, de nos jours, on y recourt encore quand on veut obtenir des statues ou des groupes de dimensions telles que, coulés en bronze, ils seraient trop lourds ou d'une exécution trop difficile. La vérité est que les Grecs l'abandonnèrent de bonne heure en faveur de la fonte au sable. On sait avec quelle habileté ils coulaient en bronze, avec quelle aisance le fondeur, l'ajusteur, le ciseleur tournaient ou surmontaient les difficultés et cela dès la fin de l'époque archaïque. Après eux venaient d'autres ouvriers qui patinaient, argentaient ou doraient le métal en tout ou en partie et qui savaient non seulement le *damasquiner*, mais y incruster des émaux, des pâtes de verre et des pierres précieuses.

Connaissant l'adresse de leurs collaborateurs et la perfection de la technique, sachant que leur pensée trouverait toujours à être traduite et que leurs intentions ne seraient jamais trahies, on conçoit la prédilection marquée que les grands sculpteurs de la Grèce eurent pour le bronze. Seul Praxitèle fait exception. Mais Phidias, Myron, Polyclète, Lysippe se bornaient en général à modeler leurs œuvres dans une matière plastique et les livraient ensuite aux fondeurs.



PL. I



Ils évitaient ainsi d'attaquer eux-mêmes le marbre ou de voir défigurer une statue et gâter un bloc de Paros par un praticien inhabile ou négligent.

Outre le bois, la pierre, le marbre et le bronze, le sculpteur grec employait encore la terre glaise. Quand elle est bien préparée, elle est une matière plastique excellente et pourtant sans valeur. Au surplus, après avoir été cuite, elle acquiert à la surface une dureté considérable et peut, mieux que bien des pierres, résister aux atteintes du temps. Ces qualités la firent rechercher de très bonne heure pour façonner des ornements et des figurines. Plus tard, elle servit à composer de petites ébauches d'après lesquelles on dégrossissait la pierre ou le marbre et à modeler les statues qui devaient être coulées en bronze. A ces précieuses qualités, la terre cuite joint malheureusement un grave défaut. Elle est cassante. Aussi bien, à part quelques ornements architectoniques et quelques masques, des grandes œuvres exécutées en terre glaise, on n'a même pas retrouvé un fragment. Il en allait autrement des figurines placées dans les tombeaux et dont la durée devait être aussi longue que celle de la mort. C'était leur unique mérite aux yeux des Grecs, car il ne semble pas qu'ils aient jamais tenu les *coroplathes* en haute estime et qu'ils aient jamais prévu la juste admiration que l'on pourrait avoir pour leurs œuvres charmantes.

L'on sait aujourd'hui que les Grecs, comme avant eux les Égyptiens et les Chaldéens, ne s'étaient pas bornés à l'étude des formes, mais qu'ils avaient aussi cherché à rendre la couleur des êtres divins et mortels dont ils souhaitaient créer ou conserver l'image. Dans cet ordre d'idées, l'on doit distinguer d'abord la polychromie *naturelle*, qui a pour principe la diversité des matières juxtaposées dans une même œuvre.

Les plus anciennes images des divinités adorées par les Grecs, celles que l'on appelait des *xoana*, furent également les premières qui reçurent des applications de matières colorées. Le bois dans lequel elles étaient dégrossies se prêtait aux incrustations et l'on ne se fit pas faute d'y employer l'ivoire, l'ébène, le bronze et les métaux précieux afin d'enrichir la figure et de l'harmoniser à sa destination.

Tel était le cas du groupe des Dioscures, que Pausanias attribue à Dipoinos et à Skyllis et que renfermait un temple d'Argos[3]. Les deux frères et leurs chevaux, nous apprend-il, étaient taillés dans des blocs d'ébène, mais chez ceux-ci les reflets de la robe étaient indiqués par des lamelles d'ivoire appliquées sur le

bois. A Olympie, dans le trésor des Mégariens, le même auteur vit un bas-relief de Dontas, élève des deux maîtres crétois, qui procédait de la même technique. Il représentait le combat d'Héraclès et d'Achéloos devant une assemblée de divinités curieuses d'assister à leur lutte et désireuses sans doute de devancer les mortels qui s'empressent autour des duellistes à la mode. Leurs figures étaient « en cèdre fleuri d'or[4] ». On sait encore, grâce à des fragments d'inventaires retrouvés par M. Homolle, que deux autres artistes de la même école, Tectaios et Angélion, avaient employé les mêmes procédés pour exécuter une statue d'Apollon destinée au temple de ce dieu, à Délos, et qu'ils l'avaient en partie couverte de feuilles d'or[5].

Quand le bois fut abandonné en faveur du marbre et du bronze, les sculpteurs restèrent fidèles à ce mode d'incrustation. Je citerai une statue qui porte la signature d'Anténor, un ouvrage de l'école attique qui doit dater des dernières années du VIe siècle, où l'œil n'était pas sculpté dans la pierre. Il était formé d'une pâte de verre et d'une enveloppe métallique dont les bords barbelés imitaient les cils. Un point noir simulait la pupille. Quels cris ne pousserait-on pas si un sculpteur s'avisait aujourd'hui de suivre l'exemple d'Anténor? Il pourrait cependant se réclamer d'un artiste bien autrement illustre. Quand Phidias voulut donner à son Athéna Parthénos des yeux dignes de la divinité protectrice d'Athènes, il disposa sous la paupière, non plus des fragments de verre, mais des pierres précieuses. C'est dans le même esprit que les sculpteurs réunissaient dans une même statue le marbre, les bronzes patinés et les métaux précieux.

Les *bronziers* savaient teindre le bronze et varier sa couleur et ses aspects. Ils n'en eurent pas moins recours aux incrustations vraies ou simulées employées par les sculpteurs sur bois et sur pierre. Ils doraient ou argentaient tantôt un collier ou un bijou, tantôt une couronne ou un bandeau posés sur les cheveux et cherchaient, eux aussi, à donner au métal une apparence de vie soit en s'appliquant à mettre un rayon de lumière au fond des prunelles[6] (*phot.* 1), soit en diversifiant les patines. Silanion d'Athènes voulant représenter Jocaste à ses derniers moments avait argenté le visage et tiré un si heureux parti de cet artifice que le ton du métal donnait l'impression de la pâleur répandue sur les traits d'une mourante[7].



Planche III. — San Vicente d'Avila.

Portail occidental. — Pierre. — Phot. Lévy. — Paris.

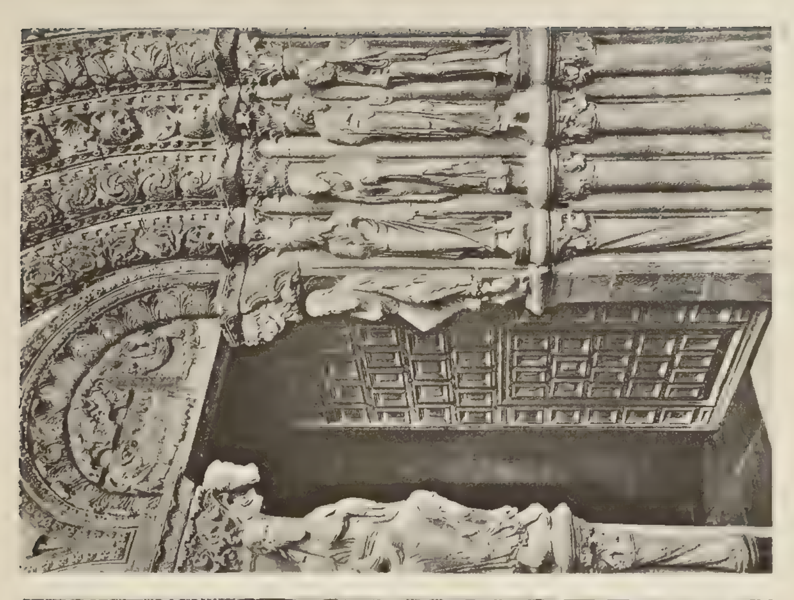
(Page 43)

bois [illegible] même auteur vit un bas-relief de [illegible] qui procédait de la même technique. Il [illegible] devant une assemblée de [illegible] sans doute de devancer les [illegible] à la mode. Leurs figures étaient [illegible] grâce à des fragments d'inventaires [illegible] artistes de la même école, [illegible] employé [illegible] procédés pour exécuter une statue [illegible] au temple de ce dieu à Délos, et qu'ils l'avaient en partie [illegible] d'or [illegible].

[illegible] fut abandonné en faveur du marbre et du bronze, les sculp- [illegible] à ce mode d'incrustation. Je citerai une statue qui porte [illegible] d'Anténor, un ouvrage de l'école attique qui doit dater [illegible] du VI[e] siècle, où l'œil n'était pas [illegible] pâte de verre et d'une [illegible] pousserait-on [illegible] exemple d'Anténor? Il pour- [illegible] autrement illustre. Quand Ph[illegible] [illegible] des yeux dignes de la divinité [illegible] la paupière, non plus des fragments [illegible] c'est dans le même esprit que les sculpteurs [illegible] le marbre, les bronzes patinés et les métaux pré- [illegible]

[illegible] le bronze et varier sa couleur et ses aspects [illegible] aux incrustations vraies ou simulées employées [illegible] pierre. Ils doraient ou argentaient tantôt un [illegible] bijou, [illegible] couronne ou un bandeau posés sur les cheveux [illegible] eux [illegible] donner au métal une apparence de vie soit en [illegible] mettre un [illegible] de lumière au fond des prunelles [illegible]

[illegible] le visage et tiré un si heureux parti de cet [illegible] du métal [illegible] l'impression de la pâleur répandue sur les [illegible]







Le chef-d'œuvre de la polychromie naturelle fut sans aucun doute la statue *chryséléphantine*, chef-d'œuvre fragile qui participait en cela de la beauté humaine, mais qui n'avait aucun des caractères de durée convenables à la représentation des immortels.

L'ivoire, par la finesse de ses fibres, par sa beauté et par ses qualités intrinsèques, dureté et couleur flatteuse, avait, dès les temps préhistoriques, tenté le ciseau du statuaire. Les fouilles de Mycènes et surtout celles de Spata ont montré combien l'usage en était répandu chez les Achéens. L'inventaire des ivoires remontant aux époques archaïques comparé aux renseignements fournis par l'épopée et la Bible montre que l'Orient tout entier prisa très haut cette matière et l'introduisit dans la décoration des objets de grand luxe.

Arrivés à l'apogée de la civilisation, les Grecs voulurent violenter la nature et composer en ivoire des statues colossales. Plutarque et Philostrate affirment que leurs compatriotes connaissaient le secret de le laminer et de l'étendre, comme on le ferait d'un métal ductile, et qu'ils parvenaient ainsi à donner une apparence homogène aux nus associés à des draperies d'or [8]. Je me méfie des recettes perdues et des secrets que nos savants et nos industriels n'ont pas retrouvés. Chacun sait que l'ivoire en plaque mince peut en effet s'amollir, mais il y a loin des modifications de formes très limitées qu'il est susceptible de prendre, à ce laminage ou à cet emboutissage auquel les auteurs anciens paraissent faire allusion. Il est présumable que, dès longtemps habitués par le travail du bois et du marbre à rapprocher divers fragments de la même matière et à opérer des raccords invisibles, les artistes grecs agirent de même avec l'ivoire et formèrent sur un support de bois dur un assemblage donnant l'épannelage de la figure projetée. Faut-il attribuer à la fragilité d'objets ainsi composés ou à la valeur matérielle des matières et des métaux qui entraient dans la structure des statues chryséléphantines leur complète destruction ? Une seule chose est certaine : aucune ne nous est parvenue [9].

C'est encore à Pausanias que les curieux et les archéologues doivent s'adresser pour avoir des renseignements sur les statues chryséléphantines. Il leur apprendra que Phidias s'était avancé sur une route bien tracée par ses prédécesseurs, que Dorykleidas, un élève de Dipoinos et de Skyllis, était l'auteur de la Thémis conservée dans l'Héræon d'Olympie [10], que l'Athéna Aléa avait

été sculptée par Endoios pour le principal temple de Tégée vers 530[11] et que, vers la même époque, Kanachos de Sicyone dotait d'une Aphrodite un sanctuaire de sa ville natale[12]. Enfin, une inscription archaïque découverte par Furtwængler nous montre que le temple d'Égine, auquel fut substitué celui qui existe encore, contenait une statue où l'ivoire dominait. Rien n'indique par exemple que dès le VIe siècle, les artistes comme les fidèles aient rêvé des dimensions colossales que Phidias devait donner à l'Athéna Parthénos et au Zeus Olympien.

Dans les objets d'art polychromes, l'on doit encore ranger les ouvrages composés d'éclats de marbre, d'émail ou de verre colorés. Si j'en parle, ce n'est point pour faire état des mosaïques à surface plane dont l'antiquité sut tirer un parti décoratif si heureux, mais dont la description ne rentre pas dans le cadre de cette étude ; c'est pour appeler l'attention sur un bas-relief qui se trouve au musée de Naples, dans la collection Sant'-Angello. Cette œuvre précieuse à tous égards l'est surtout en ce qu'elle montre que les Grecs, bien avant les Byzantins, connurent et utilisèrent la mosaïque de verre. Il s'agit d'un petit bas-relief délicieux représentant une jeune femme couverte d'un double *chiton*, celui de dessous vert pâle, le second rose, d'un *himation* grenat et coiffée d'un fichu blanc bordé de rouge.

En même temps que la polychromie naturelle, les artistes grecs pratiquaient la polychromie *artificielle*, c'est-à-dire la peinture des statues, et, en général, des sculptures exécutées en une matière homogène.

Le bois, fibreux, parfois d'une couleur obscure, rappelait mal la vie. Quant au calcaire coquillier, le tuf des archéologues, que les sculpteurs travaillèrent ensuite, il ne présentait pas de moindres défauts. Le ton en était morne et gris, puis sa structure irrégulière ne se prêtait guère à l'étude des détails et à un rendu convenable. Il fallait mastiquer les éclats, fermer les fissures et cacher sous un enduit des raccords plus ou moins parfaits. L'artiste se trouvait ainsi conduit à user de la brosse pour remédier aux imperfections de la matière. Quand il l'eut en main, la tentation dut lui venir de s'en servir encore pour accuser des détails que le ciseau ne pouvait ou ne savait pas rendre. La statuaire polychrome artificielle était créée ; elle se développa sans efforts. Le goût du public pour les représentations violentes des œuvres du Créateur d'accord avec le sentiment religieux l'y aidèrent puissamment. C'est l'époque des deux *xoana* d'Artémis et



Planche IV, Figure 1. — TOMBEAU DE JUAN D'ARAGON.

Cathédrale de Tarragone. — Marbre. — Phot. Lévy.

Page 55

Figure 2. — TOMBEAU D'UN TEMPLIER.

Église de la Magdalena de Zamora. — Pierre.

Page 45

été se[illegible] [illegible]ipal temple de Tegée vers 530[1] et que, vers
[illegible] Sicyone dotait d'une Aphrodite un sanctuaire
[illegible] inscription archaïque découverte par Furtwængler
[illegible] d'ivoire auquel fut substitué celui qui existe encore.
[illegible] l'ivoire de [illegible] Rien n'indique par exemple que dès
[illegible] comme [illegible] aient rêvé des dimensions colossales
[illegible] Parthénos et au Zeus Olympien
[illegible] l'on doit encore ranger les ouvrages
[illegible] ou de verre colorés. Si j'en parle, ce n'est
[illegible] les mosaïques à surface plane dont l'antiquité sut tirer un
[illegible] mais dont la description ne rentre pas dans le cadre
[illegible] l'attention sur un bas-relief [illegible]
[illegible] Sant'-Angello. Cette œuvre précieuse à
[illegible] en ce qu'elle montre que les Grecs [illegible]
[illegible] et utilisèrent la mosaïque [illegible] un petit
[illegible] représentant [illegible] d'un double *chiton*,
[illegible] grenat et coiffée d'un
[illegible]

[illegible] naturelle, les artistes grecs pratiquaient
[illegible] c'est-à-dire la peinture des statues, et, en général, des
[illegible] en une matière homogène.

[illegible] partois d'une couleur obscure, rappelait mal la vie. Quant
[illegible] le tuf des archéologues, que les sculpteurs travaillèrent
[illegible] présentait pas de moindres défauts. Le ton en était morne et gris,
[illegible] ne se prêtait guère à l'étude des détails et à un rendu
[illegible] Il fallait mastiquer les éclats, fermer les fissures et cacher sous un
[illegible] des raccords plus ou moins parfaits. L'artiste se trouvait ainsi conduit à
[illegible] remédier aux imperfections de la matière. Quand il l'eut
[illegible] lui venir de s'en servir encore pour accuser des détails
[illegible] ne savait pas rendre. La statuaire polychrome [illegible]
[illegible] se développa sans efforts. Le goût du public pour les
[illegible] des œuvres du Créateur d'accord avec le sentiment
[illegible] puissamment. C'est l'époque des deux *xoana* d'Artémis et





PL. 4



de Dionysos que Pausanias vit à Corinthe et dont la figure était peinte en rouge vif pour mieux rendre la fraîcheur et l'éclat du teint des Olympiens [13] ; c'est l'époque où l'on posait sur les joues et sur les lèvres ces taches de carmin que, près de trois mille ans plus tard, les barioleurs suisses ou bavarois mettent aux visages des bergers et des bergères taillés à coups de couteau dans une branche de hêtre. C'est aussi l'époque où Hécube entreprenait de fléchir le courroux d'Athéna en lui offrant le plus beau et le plus grand *peplos* qu'elle possédait dans ses coffres, et où la prêtresse s'empressait de le jeter sur les épaules de la déesse [14]. On doit attribuer à une période un peu plus récente le triple Typhon en pierre calcaire provenant d'un fronton découvert sur l'acropole d'Athènes [15] et les hauts-reliefs disposés dans le fronton du trésor des Mégariens à Delphes [16]. Le noir, le gros bleu tirant sur le noir, le brun rouge et le jaune y dominent. Le noir est peut-être la teinte primitive qui, en se fanant, a donné naissance au gros bleu; il sert du moins à dessiner les sourcils, les cils, les pupilles et à cerner quelques détails. L'ocre jaune paraît alterner avec le brun rouge sur les ailes du triple Typhon. Dans la frise du trésor des Cnidiens, le jaune mélangé au bleu en proportions variables donne des verts qui servent à teinter certaines parties du costume des guerriers ou du pelage des lions [17].

Dès la fin du VIe siècle, tandis que le sculpteur dédaigne le tuf en faveur du marbre, le polychromiste abandonne sa palette aux tons massifs et violents, recherche un coloris délicat et se plaît à reproduire les ornements que l'on brodait sur les étoffes. Il répugne à l'emploi du noir, fût-il corrigé par des reflets bleus, et à l'usage de l'ocre rouge, bien vulgaire pour représenter les chairs. Quand il s'agit de femmes, il les choisira blondes et il les aimera blanches de peau. Il obtiendra le blond au moyen du brun rouge lavé d'un peu de blanc, et le ton de la chair, en couvrant le marbre d'un enduit laiteux fait d'un mélange de cire et d'argile très fine [18] et en ajoutant un peu de rose aux pommettes et au menton. Les lèvres seront fleuries de rouge et les yeux, jaune clair, auront parfois le cercle de l'iris rouge ou peut-être doré (le rouge servant de support au métal), avec un point noir au centre [19]. Le *chiton* et l'*himation*, blancs ou de teintes très claires, offriront sur leur surface un léger semis et sur les lisières, de riches bordures rouges et bleues. Enfin, quelques notes d'or rares et discrètes accuseront les bijoux [20]. En résumé, si dans la sculpture comme dans l'architecture

le bleu et le rouge dominent, le jaune, le vert, le noir et l'or forment des appoints dont l'importance, secondaire d'ailleurs, varie avec le sujet traité.

Tel est le résultat de l'enquête qui se poursuit depuis plus d'un demi siècle. Quelle que soit la matière employée, bois, pierre, bronze, marbre, terre cuite, et quelle que soit l'époque où l'on se reporte, la Hellade rehaussa d'enduits et parfois d'émaux colorés les figures en ronde-bosse et les bas-reliefs à moins qu'elle ne juxtaposât les matières naturelles diversement teintées. Elle confondit si bien la couleur et la forme que M. Homolle, après avoir terminé les fouilles de Delphes, a pu dire que pour les Grecs du ve siècle la peinture est un bas-relief aplati et le bas-relief, une peinture dont la pâte a reçu une épaisseur excessive[21].

Quant à M. Pottier, il reconnaît, « sans crainte d'avancer un paradoxe, que, malgré les apparences, toutes les statuettes de terre cuite antiques étaient peintes[22]. » En résumé, les statues comme les bas-reliefs étaient polychromes, et la pratique de la polychromie dura autant que la statuaire antique. C'est là une vérité niée, contestée, discutée et qu'il faudra désormais admettre. En France, outre MM. Homolle et Pottier, MM. Collignon, Lechat et, en dernier lieu, M. Perrot ont eu le courage de la proclamer.

Les architectes et les sculpteurs grecs, qui disposaient de la pierre, du marbre, du bois et du bronze, exécutèrent en ces matières la majorité de leurs grands édifices et des œuvres d'art qui les ornaient. Il en allait tout autrement des grands peuples asiatiques, tels que les Chaldéens et les Susiens, qui habitaient des pays où des étés bien plus chauds que ceux de la Hellade succédaient à des hivers très pluvieux. Mais, comme ils n'avaient à leur disposition que des matériaux de terre, ils avaient été amenés à construire des demeures massives, que n'égayaient aucune colonnade, aucune moulure, aucun ornement en relief.

De pareilles maçonneries impliquaient l'usage de briques ou de moellons de pisé séchés au soleil et employés en assises réglées. Mêlés aux broussailles, ces matériaux acquéraient par la cuisson des propriétés précieuses : résistance à l'écrasement, imperméabilité, couleur. Dans chaque opération, il y avait même quelques parements qui se vitrifiaient. L'observation aidant le hasard, comme il arrive dans toutes les découvertes, les chaufourniers déduisirent de leurs multiples expériences la manière de faciliter cette vitrification et d'en varier la couleur. L'émail était inventé. Cette découverte se fit séparément en Mésopotamie



Planche V. — Gloria. Porche de la cathédrale de Santiago de Compostela.

Pierre peinte — Œuvre de Mateo — Phot. inédite communiquée par M. Bertaux.

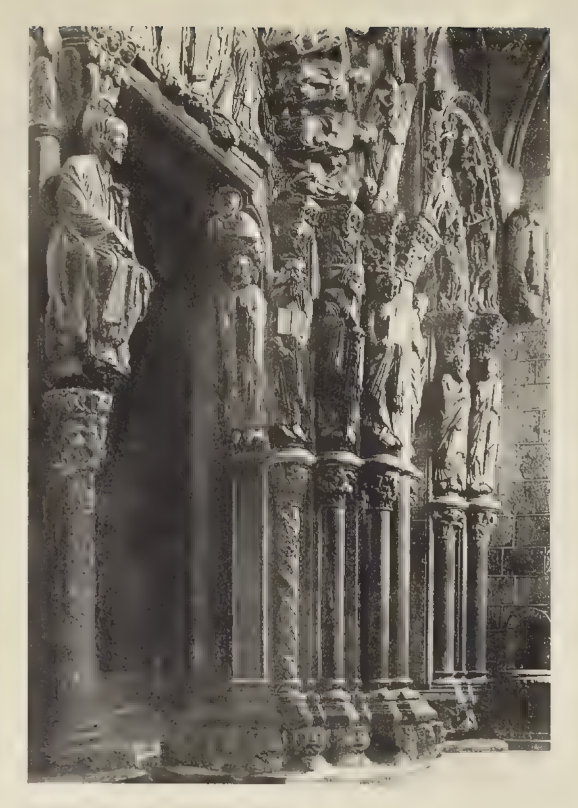
(Page 40)

le vert, le noir et l'or forment des
d'ailleurs, varie avec le sujet traité.
qui se poursuit depuis plus d'un demi siècle.
bois, pierre, bronze, marbre, terre cuite,
l'on se reporte, la Hellade rehaussa d'enduits
figures en ronde-bosse et les bas-reliefs à moins
naturelles diversement teintées.
que M. Homolle, après avoir terminé les fouilles
pour les Grecs du Ve siècle la peinture est un bas-relief
peinture dont la pâte a reçu une épaisseur excessive.
il reconnaît, « sans crainte d'avancer un paradoxe, que

C'est la
En
Collignon, Lechat et, en dernier
de la proclamer
les sculpteurs grecs, qui disposaient de la pierre, du

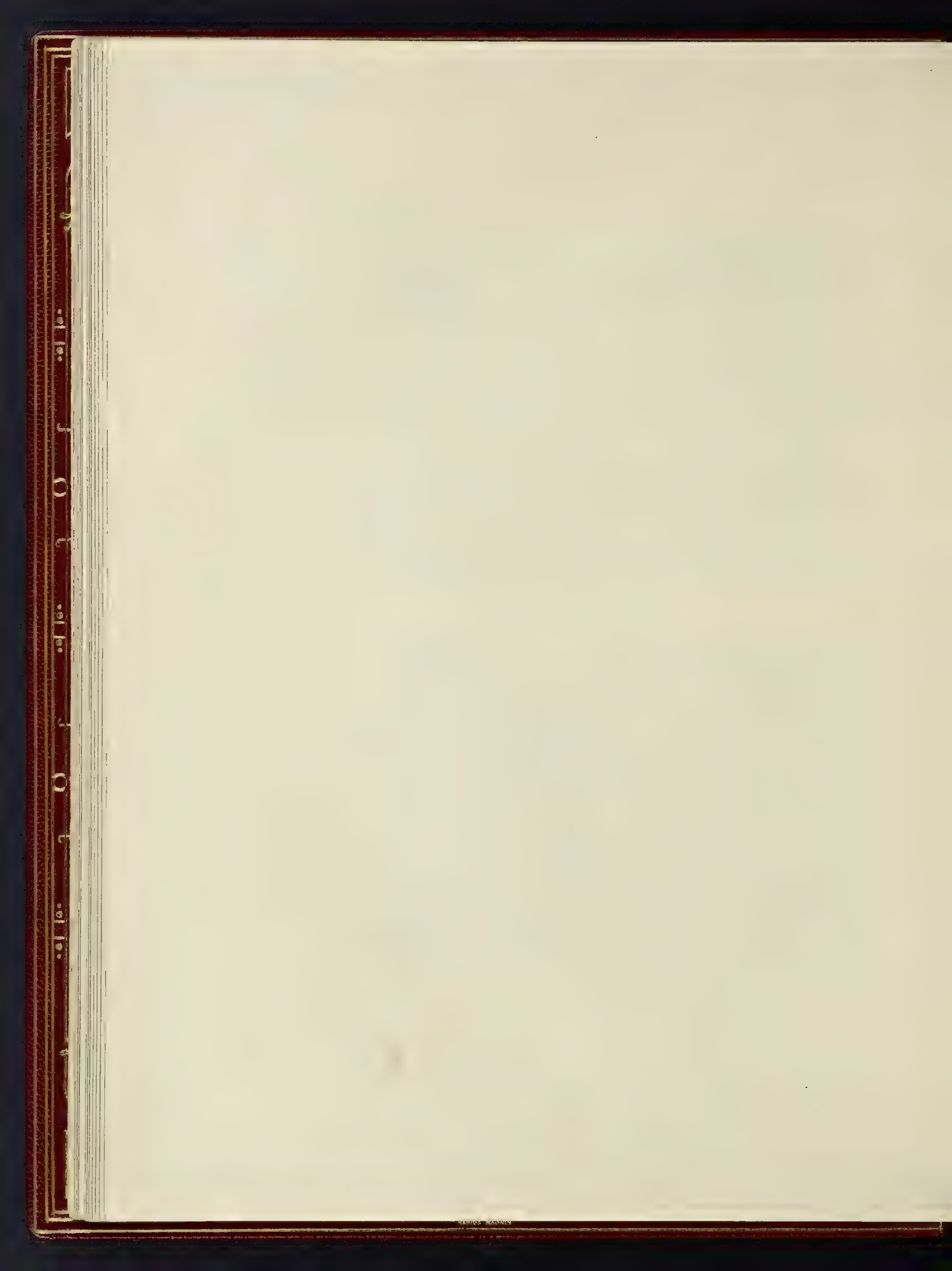
d'art qui les ornaient. Il en allait
asiatiques, tels que les Chaldéens et les Susiens, qui habi-
étés bien plus chauds que ceux de la Hellade succédaient à
Mais, comme ils n'avaient à leur disposition que des

colonnade, aucune moulure, aucun ornement en relief.
impliquaient l'usage de briques ou de moellons de
et employés en assises réglées. Mêlés aux broussailles, ces
par la cuisson des propriétés précieuses : résistance à
couleur. Dans chaque opération,
L'observation aidant
les chaufourniers
cette vitrification et d'en
Cette découverte se fit séparément en Mésopotamie





PL. 5



et en Égypte. Ici, elle arriva par surcroît ; là, elle devint la base de la décoration.

Telle fut l'origine de l'architecture et de la sculpture polychrome de la Babylonie, de l'Assyrie, de la Susiane et plus tard de la Médie et de la Perse, pays condamnés par le climat et la géologie à un système de construction qui ne nécessitât pour se développer ni bois de charpente, ni échafaudages. Depuis nos fouilles de Suse, l'on sait combien cette indigence fut profitable aux arts polychromes et à quel degré de perfection les faïenciers perses portèrent une industrie que les Grecs avaient négligée. Ils comblèrent ainsi une lacune technique et en même temps ils opposèrent la gamme verte, jaune et blanche à la gamme rouge, bleu foncé ou noire usuelle dans les ateliers de la Hellade archaïque.

Quant aux autres pays, tels que l'Égypte, la Phénicie, les îles de la Méditerranée, ils donnèrent également la prééminence à la sculpture peinte, mais ils furent moins exclusifs que leurs voisins et, suivant la nature des matériaux dont ils disposaient ou des influences qu'ils subissaient, ils recoururent à la peinture ou à la faïence.

Je ne m'étendrai pas davantage, mon intention n'étant pas de faire une histoire de la sculpture polychrome antique. Je voulais seulement montrer quelles étaient ses origines et combien elle fut en honneur aussi bien chez les Grecs arrivés au suprême degré de l'excellence artistique que chez les nations qualifiées du terme impropre de barbares.

Durant de longs siècles, les arts polychromes régnèrent en souverains chez les peuples dont la civilisation se rattachait à celle de la Grèce ou de l'Orient asiatique. Tour à tour, Rome [23], Byzance, l'Exarchat unirent la forme et la couleur et se délectèrent dans la contemplation des œuvres où elles étaient mariées. Il n'est pas jusqu'aux statuettes de calcédoine saphirique, jusqu'aux camées, qui ne reçussent des ornements d'or et des rehauts de peinture. Enfin, les artistes perses attachés aux conquérants arabes transmirent les procédés que leurs aïeux avaient hérités des Chaldéens et les vulgarisèrent dans tous les pays où les conduisit la victoire, depuis les Indes jusqu'en Portugal.

D'autre part, l'Europe, qui était l'élève de Rome, mais qui écoutait avec ferveur les leçons des Byzantins, accepta de ses maîtres la statuaire et la décoration architectonique polychromes. Après le bois, la pierre, le cuivre, l'ivoire des triptyques et l'argent des reliquaires se couvrirent de couleur.

Les siècles passèrent. Puis, soudain, une réaction se produisit dans les circonstances que je dirai bientôt et elle fut si violente qu'il est encore de mode, presque de bon ton, de condamner au nom du goût la statuaire polychrome. On répète volontiers que peindre une image en relief est un acte barbare, sauvage, criminel et, quand on daigne motiver ces accusations, l'on ajoute qu'il faut manquer de culture pour méconnaître la noblesse grave et sereine de la pierre, attenter à la virginité du marbre, déshonorer le bois, ravaler la majesté du bronze.

Timidement, si vous objectez que ni l'homme, ni même la femme ne prétendent à l'éclat du Paros ou à la blancheur du Carrare, que le bois et le bronze rendent d'assez loin le ton de l'épiderme, celui des nègres excepté, l'on vous répondra que l'art est un domaine divisé par de hautes barrières. Chacun y cultive son lot et, en crainte des pires calamités, il est défendu d'empiéter sur les terres des voisins. Ainsi le sculpteur, attentif aux beautés de la forme, résistera aux séductions de la couleur, tandis que le peintre promènera ses brosses sur des surfaces planes.

Alors, pour frapper un coup décisif et impressionner les esprits enclins au mal, nos puristes compareront les sculptures polychromes tantôt aux figures de cire exposées dans les musées forains ou dans les boutiques des coiffeurs, tantôt aux statues de saints éditées dans le voisinage des grandes églises. C'est le spectacle des ilotes ivres que les Spartiates donnaient aux enfants pour leur faire prendre en horreur les vins de Chio et de Samos.

Ces critiques seraient accablantes et ces arguments péremptoires, s'ils n'étaient à deux tranchants et s'ils ne se retournaient contre leurs auteurs.

En quoi l'artiste qui enlumine un dessin diffère-t-il de celui qui colorie une statue ? L'un et l'autre sont animés du même désir, et si le premier obéit à un instinct de sauvage, le second est bien près encore de la barbarie. Depuis Cimabue, Van Eyck, Fra Angelico, Holbein, combien ont insulté à la candeur du vélin, avili le cuivre et outragé le bois en les recouvrant de peinture ! Combien ont commis ce crime irrémissible, combien perpètrent chaque jour cet attentat contre le goût ! Ils n'ont varié que dans l'emploi des moyens, la détrempe, l'encaustique, la fresque, l'huile ayant servi tour à tour leurs mauvais desseins.

D'autre part, condamner la statuaire polychrome en invoquant ses pires



Planche VI. — Devant d'autel de Silos. Musée provincial de Burgos.

Email champlevé

(Page 48)

[illegible] Puis, soudain, une réaction se produisit dans les cir-
[illegible] je dirai bientôt et elle fut si violente qu'il est encore de mode,
[illegible] du goût la statuaire polychrome.
[illegible] est un acte barbare, sau-
[illegible] accusations, l'on ajoute qu'il
[illegible]
[illegible] déshonorer le bois, ravaler la majesté
[illegible]

[illegible] homme, ni même la femme ne pré-
[illegible] du Carrare, que le bois et le bronze
[illegible] épiderme, celui des nègres excepté. L'on vous
[illegible]
[illegible] il est défendu d'empiéter sur
[illegible] beautés de la forme, résis-
[illegible] le peintre promènera ses brosses
[illegible]

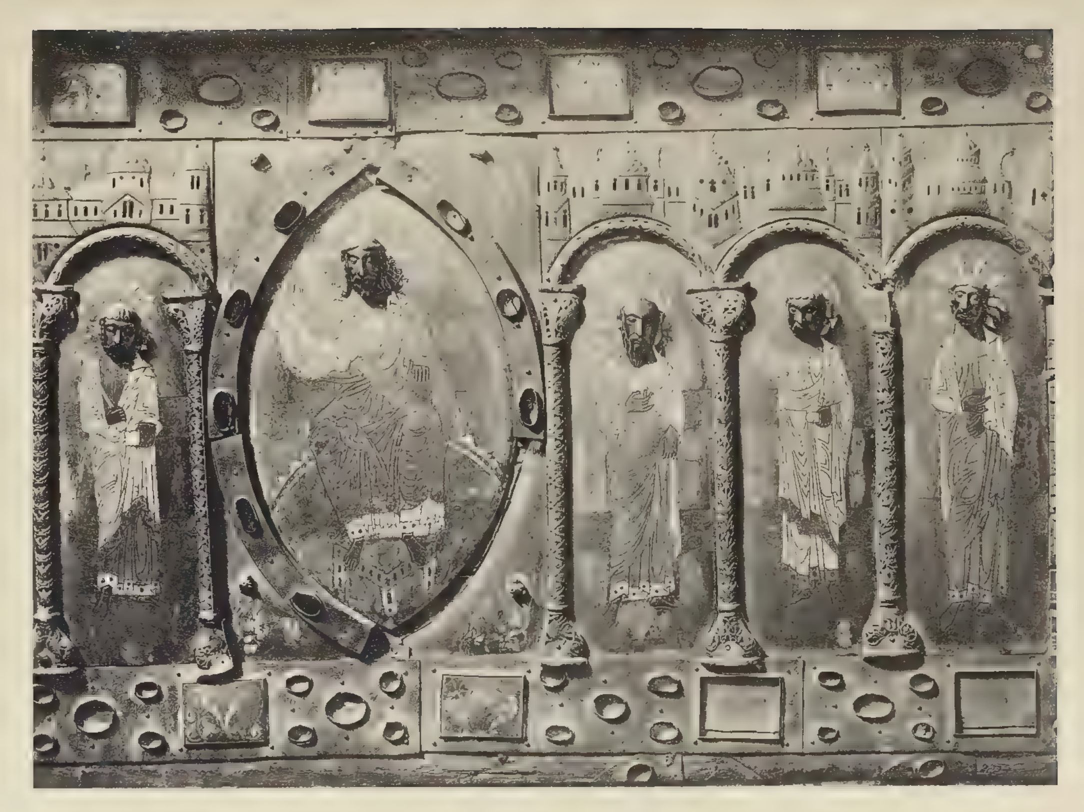
[illegible] décisif et impressionner les esprits enclins au
[illegible]

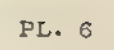
[illegible] forains ou dans les boutiques des coiffeurs, tantôt
[illegible] dans le voisinage des grandes églises. C'est le
[illegible]

[illegible] de Cnido et de Samos.

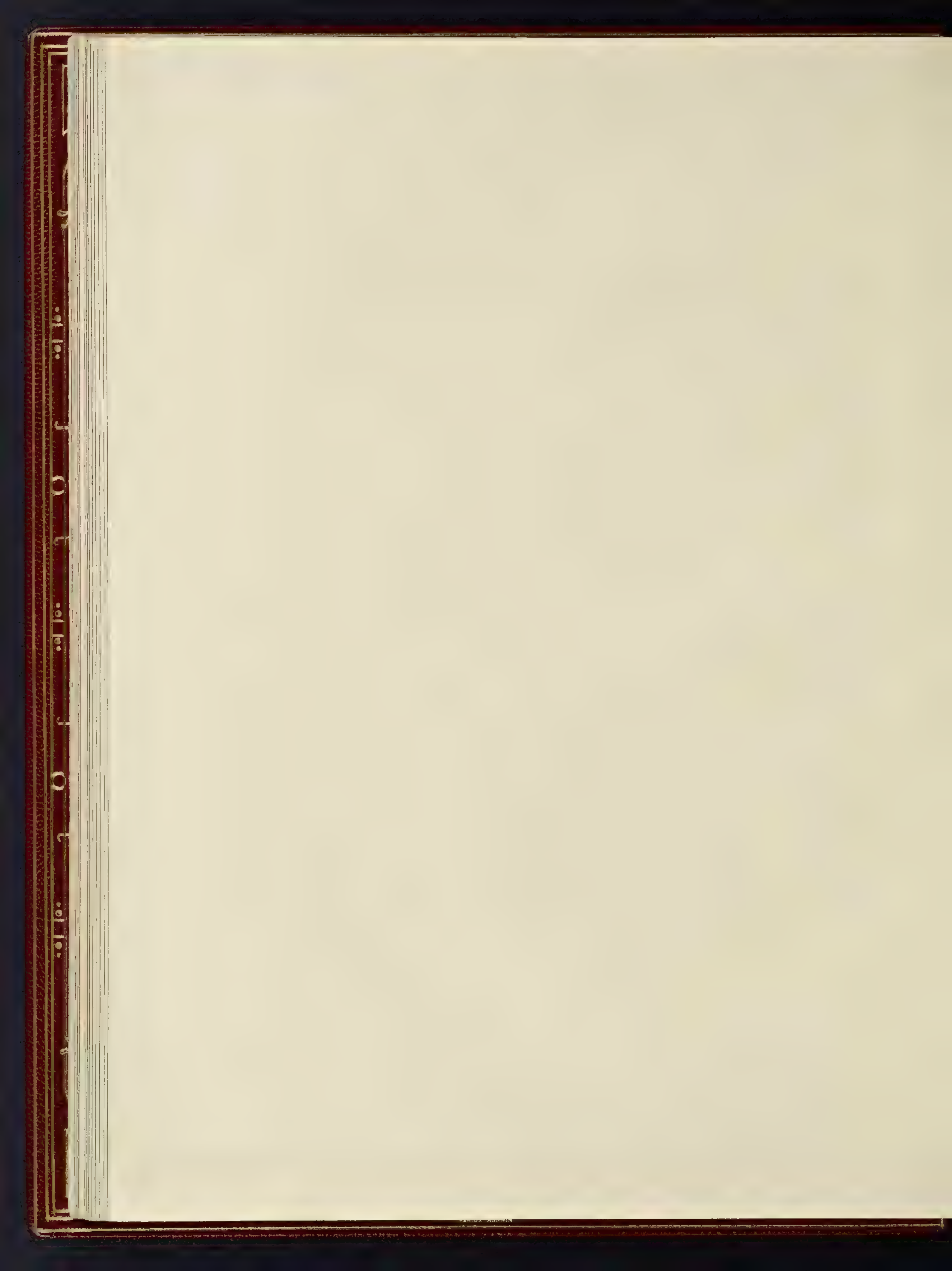
[illegible]

[illegible] et s'ils ne se retournaient contre leurs auteurs.
[illegible] enlumine un dessin diffère-t-il de celui qui colorie une
[illegible] animés du même désir, et si le premier obéit à un
[illegible] est bien près encore de la barbarie. Depuis Cima-
[illegible] Holbein, combien ont insulté à la candeur du
[illegible] le bois en les recouvrant de peinture [illegible]
[illegible] combien perpètrent chaque jour cet attentat
[illegible] que dans l'emploi des [illegible], la détrempe,
[illegible] servi tour à tour leurs mauvais desseins.
[illegible] la statuaire polychrome en invoquant ses pires





PL. 6



manifestations équivaut à juger la peinture sur des enseignes de village et sur des images d'Épinal.

A côté des aristarques frappant sans examen et sans merci, il existe une école qui n'abandonne aucune des critiques dirigées contre la sculpture polychrome, mais que gênent les exemples que nous fournit la Hellade impeccable et la prédilection dont jouissent les arts naguère honnis du Moyen âge. Les moins informés de ses membres ont prétendu que chez les Grecs la sculpture était antérieure à la peinture qui la recouvre et n'avait souffert cette suprême injure qu'aux époques de barbarie et de décadence. Les fouilles exécutées dans ces derniers temps et les découvertes opérées sur le sol de la Grèce et de l'Italie leur ont donné tort. Du reste, ne savions-nous pas que Phidias se plaisait à unir les gemmes à l'or et à l'ivoire et que dans le temple de Zeus, à Olympie, la statue d'ivoire, célèbre par sa beauté incomparable, était rehaussée de couleurs? « Ce qui fit beaucoup pour le succès de cette œuvre due à Phidias, dit Strabon, c'est que le peintre Panæus, son cousin, lui avait prêté le concours de son talent en revêtant de couleurs éclatantes certaines portions de la statue, les draperies notamment [24]. » De son côté, Praxitèle s'en remettait à Nicias du soin de peindre ses statues [25]. Cicéron et Virgile trouvaient le marbre de Paros si beau qu'ils le jugeaient digne, comme l'ivoire, d'être allié aux métaux précieux [26]. Accuser de mauvais goût les maîtres les plus sûrs, les plus délicats, les plus raffinés, on n'y pouvait songer non plus. Alors la critique a cherché et proposé des excuses.

La peinture, a-t-on prétendu d'abord, protégeait le tuf et les autres pierres de nature gélive et friable contre les atteintes du climat. C'est ainsi que l'on passe trois couches à l'huile sur les bois exposés tour à tour au soleil et à la pluie. Est-il utile de répondre que dans tous les pays, comme à toutes les époques, les belles statues polychromes furent exécutées en des matières choisies, durables, souvent précieuses et que l'on ne saurait invoquer pour expliquer le coloriage le désir unique de les préserver d'une humidité dont elles auraient dans bien des cas moins souffert que la peinture protectrice.

Sous le ciel de la Grèce, a-t-on dit encore, un enduit coloré tempérait l'éclat aveuglant du marbre, corrigeait l'effet de la grande lumière et faisait mieux apprécier le modelé. D'accord, mais dans l'Antiquité les statues polychromes décoraient le plus souvent les cellas très sombres des temples comme au Moyen

âge, les nefs obscures des églises, et elles y étaient préservées de la brutalité du jour aussi bien que des intempéries. Enfin, les mieux avertis expliquent le goût très marqué pour les colorations vives et franches, dont témoigne l'art des pays méridionaux, par la splendeur d'un soleil que ne voile jamais aucun nuage et par la violence de la lumière qu'il répand sur les édifices et sur les accidents du sol et ils ajoutent que les Grecs comme les Égyptiens furent sollicités par le climat à peindre leurs édifices et par conséquent les statues afin de les harmoniser avec les monuments auxquels elles étaient destinées. Il me sera permis de n'être pas de cet avis.

Le midi de l'Europe représenté par l'Espagne et l'Italie ; le centre, par la France et l'Allemagne ; le nord avec les Flandres, la Scandinavie, la Russie et la Finlande, dès qu'ils furent en mesure de manifester leurs instincts artistiques, se servirent, jusqu'à en mésuser, des couleurs violentes et des ors dans la décoration architectonique et dans la peinture des statues. En revanche, la Perse, bien qu'elle soit le pays le plus lumineux de la terre, a toujours fait preuve d'une prédilection marquée pour les bleus et les verts rompus, les ocres jaunes, les rouges obtenus par la trituration de la brique et les gris empruntés à de la terre délayée. Cette discrétion, dont ses décorateurs ne se départent qu'aux époques de grande décadence et à laquelle ils reviennent d'instinct, marque simplement chez eux un goût très sûr et très délicat, comme la préférence que la grande majorité des peuples, dont la civilisation est encore rudimentaire, affichent pour un coloriage désordonné, dénote des sens difficiles à impressionner, mais que la culture affinera.

Supposons un instant que la civilisation, au lieu de naître aux pays de lumière, se fût développée d'abord dans les brouillards du Nord ; comme il n'est pas de contrées où les teintes violentes soient plus en honneur qu'en Finlande et en Scandinavie, et comme les grands coloristes flamands ne le cèdent pas aux Vénitiens, la statuaire eût été polychrome et on lui eût encore trouvé des excuses. Les mêmes critiques qui l'expliquent par un excès de lumière n'eussent pas manqué d'observer que dans les régions où le soleil apparaît derrière un voile épais, où il ose à peine s'élever au-dessus de l'horizon et où il envoie à la terre des rayons obliques et discrets, il était nécessaire de remédier à la longue tristesse des ciels gris et brumeux et d'égayer la pierre en la couvrant de couleurs



Planche VII, Figure 1. — STATUE ROYALE. CATHÉDRALE DE LEON.

Pierre peinte. — Phot. inédite de l'Auteur.

Page 52

Figure 2. — STATUE DE SAINT. MUSÉE DE LEON.

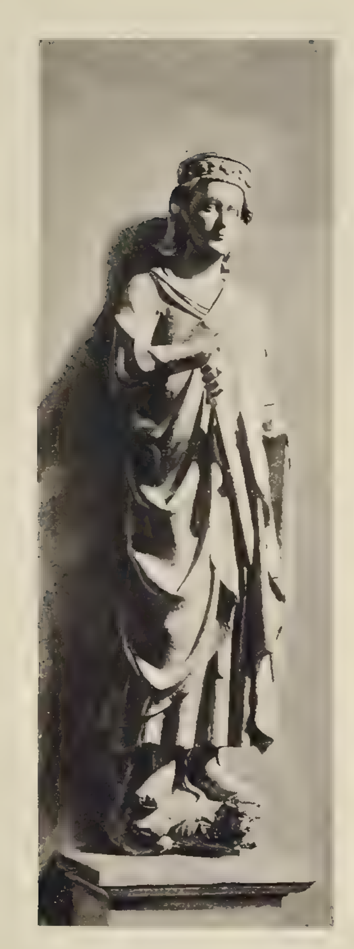
Pierre — Phot. inédite de l'Auteur

Page [illegible]

âge, les nefs obscures des églises, et elles y étaient préservées de la brutalité du jour aussi bien que des intempéries. Enfin, les mieux avertis expliquent le goût [illegible] pour les colorations vives et franches, dont témoigne l'art [illegible] splendeur d'un soleil que ne voile jamais aucun [illegible] de la lumière qu'il répand sur les édifices et sur les [illegible] ajoutent que les Grecs comme les Égyptiens furent sollici- [illegible] à peindre leurs édifices et par conséquent les statues afin de les [illegible] les monuments auxquels elles étaient destinées. Il me sera per- [illegible] pas de cet avis.

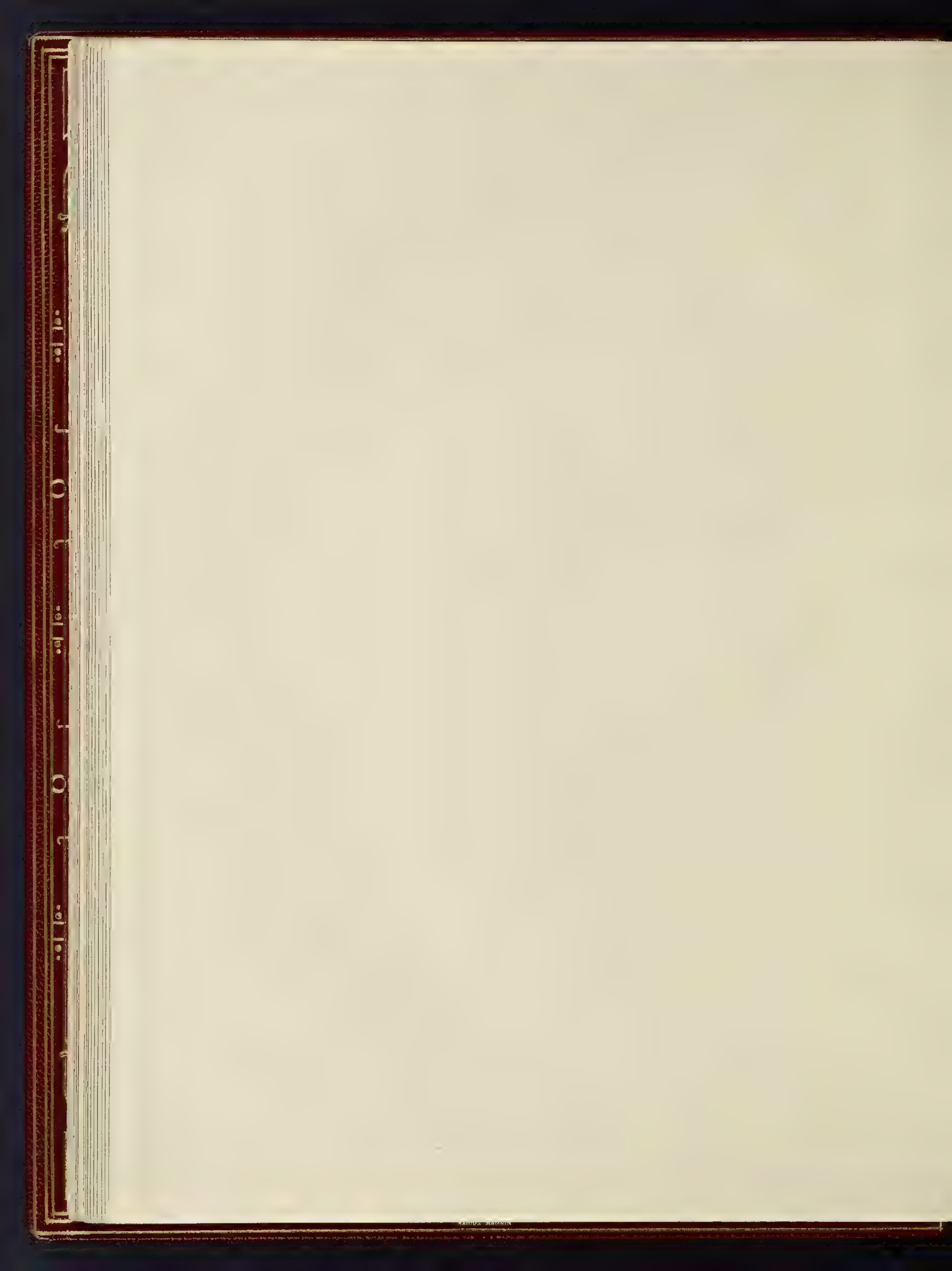
Le midi de l'Europe représenté par l'Espagne et l'Italie ; le centre, par la France et l'Allemagne ; le nord avec les Flandres, la Scandinavie, la Russie et la Finlande, dès qu'ils furent en mesure de manifester leurs instincts artistiques, se servirent, jusqu'à en mésuser, des couleurs violentes et des ors dans la déco[illegible] architectonique et dans la peinture des statues. En revanche, la Perse, [illegible] qu'elle soit le pays le plus lumineux de la terre, a toujours fait preuve d'une prédilection marquée pour les bleus et les verts rompus, les ocres jaunes, les rouges obtenus par la trituration de la brique et les gris empruntés à de la terre délayée. Cette discrétion, dont ses décorateurs ne se départent qu'aux époques de grande décadence et à laquelle ils reviennent d'instinct, marque simplement chez eux un goût très sûr et très délicat, comme la préférence que la grande majorité des peuples, dont la civilisation est encore rudimentaire, affichent pour un coloriage désordonné, dénote des sens difficiles à impressionner, mais que la culture affinera.

Supposons un instant que la civilisation, au lieu de naître aux pays de lumière, se fût développée d'abord dans les brouillards du Nord ; comme il n'est pas de contrées où les teintes violentes soient plus en honneur qu'en Finlande et en Scandinavie, et comme les grands coloristes flamands ne le cèdent pas aux Vénitiens, la statuaire eût été polychrome et on lui eût encore trouvé des excuses. Les mêmes critiques qui l'expliquent par un excès de lumière n'eussent pas manqué d'observer que dans les régions où le soleil apparaît derrière un voile épais, où il ose à peine s'élever au-dessus de l'horizon et où il envoie à la terre [illegible] rayons obliques et discrets, il était nécessaire de remédier à la longue tris[illegible] des ciels gris et brumeux et d'égayer la pierre en la couvrant de couleurs





PL. 7



d'autant plus vives qu'elles risquaient d'être plus atténuées par l'atmosphère ambiante.

Enfin, est-il certain, comme on l'a imaginé dans le désir étrange de les défendre malgré eux, que les Grecs, en peignant leurs statues, n'avaient pas eu l'intention d'imiter la nature et qu'une copie servile leur eût paru un blasphème artistique? La vérité est que les peintres et les sculpteurs primitifs faisaient de leur mieux pour se rapprocher d'un modèle qu'ils admiraient et dont ils essayaient de rendre les traits saillants faute d'en pouvoir étudier les finesses. La fable de Pygmalion en est une preuve irrécusable. Quant aux *xoana*, qu'on les considère au point de vue de la sculpture ou de la peinture, ils sont dans le même rapport avec la nature. En aucun cas, le parti pris ne saurait être invoqué. Le modelé est aux formes réelles comme le noir, l'ocre jaune ou le brun rouge sont à la véritable couleur des cheveux, des barbes et des chairs, et il ne faut pas se montrer plus surpris de la persistance de ce coloriage que de celle des épannelages plats, prismatiques ou cylindriques donnés si longtemps aux statues de pierre et de bronze. Aussi bien, quand le sculpteur échappe aux formules hiératiques, le peintre, son collaborateur habituel, étudie mieux le modèle et en rend les aspects avec plus de fidélité et de charme que ses devanciers. Le progrès est parallèle dans les deux branches de l'art. Mais, en même temps que l'esprit s'affine et que la vision gagne en précision et en délicatesse, les peintres comme les sculpteurs reconnaissent qu'il existe entre la vie et la reproduction de la nature un abîme infranchissable et, dès lors, faute de le pouvoir combler, ils s'efforcent de substituer l'interprétation à la copie servile. De là procède cette diversité infinie dans le rendu et la manière des maîtres et le style des diverses écoles. De là vient que Raphaël se différencie de Rembrandt, et Albert Dürer, de Velasquez; de là vient que la polychromie des marbres se distingue de la polychromie des terres cuites; de là viendrait aussi, s'il nous était donné de les comparer, qu'une statue de Praxitèle peinte par Nicias n'aurait de commun que la beauté avec une statue du grand Montañes peinte par Pacheco. Dans les deux cas, la couleur serait subordonnée à la forme; dans les deux cas, on constaterait que les artistes, loin de s'appliquer à donner un faux aspect de vie à la matière inerte, reconnaissaient leur impuissance et s'efforçaient d'y remédier en réchauffant de leur propre flamme l'enfant de leurs pensées, l'œuvre sortie de leurs

mains. S'il en était autrement, la photographie et le moulage prendraient le pas sur le dessin et la sculpture alors que l'art est la nature vue à travers un tempérament.

En réalité, la ligne, le relief et la couleur sont des éléments de beauté. Pourquoi exiger le divorce entre les deux derniers alors qu'on aime à marier les deux extrêmes ? Un paysage, qui est plat et monotone dans la crudité de la lumière zénithale, revêt parfois un aspect merveilleux avant le lever et au coucher du soleil. Les lignes, les reliefs n'ont pas été modifiés, la disposition de l'éclairage et la coloration ont seules changé. C'est que le relief et la couleur ou la ligne et la couleur engendrent des œuvres parfaites quand ils se prêtent un concours mutuel, et détestables quand ils se contrarient ou sont distribués par des mains inhabiles. J'ajouterai qu'un dessin comme une statue monochrome peuvent être des morceaux accomplis, bien que la reproduction de l'être vivant en une matière blanche, rouge, noire, verte, soit à ce point conventionnelle qu'on ne l'admettrait pas sans une longue éducation des yeux et de l'esprit.



CHAPITRE II

DÉCLIN DE LA STATUAIRE POLYCHROME

L'Italie de la Renaissance préconise la statuaire monochrome. — Son exemple est suivi par la France et les autres grandes nations européennes. — Protestation de l'Espagne. — Après quelques hésitations, elle se confirme dans sa résistance. — Raisons de ce respect de la tradition. — Devons-nous peindre nos statues?

Le court historique que je viens de terminer de la naissance, des progrès et de l'épanouissement des arts polychromes a montré, malgré sa brièveté, l'éclat qu'ils acquirent en Orient comme en Occident et fait raison des critiques dirigées contre l'association si fertile de la couleur et du relief.

A s'en tenir à la logique, il n'y a donc aucune raison sérieuse, supportant un examen impartial de condamner, puis de proscrire la statuaire polychrome. C'est bien là aussi ce que professèrent tous les artistes — peintres, architectes, sculpteurs, décorateurs, — dont les œuvres s'échelonnent de l'aurore des temps historiques jusqu'à la fin du Moyen âge.

Comment le goût du public si fermement décidé en faveur de la polychromie a-t-il pris une orientation artistique nouvelle? A la suite de quelles circonstances, un dédain général a-t-il succédé à une admiration universelle?

La tradition de la sculpture polychrome persistait encore au début de la Renaissance. Mais à cette époque, une grande inquiétude saisit les artistes. Épris de l'antiquité classique, ils recevaient comme des lois divines les exemples qu'elle avait légués; or les statues de marbre apparaissaient blanches, lavées par le temps et celles de bronze, couvertes d'une patine de couleur uniforme, ou, si elles gardaient des vestiges d'une ancienne coloration, ces vestiges étaient trop

faibles pour attirer l'attention. Alors, trompés par les monuments où le temps n'avait laissé aucune trace de peinture, ils pensèrent que tels ils se montraient, tels ils avaient été créés. Bientôt on en vint à considérer comme un reste des âges barbares la coutume de rehausser de couleurs les œuvres en relief et l'on décréta l'inviolabilité de la forme, on promulgua le dogme de la sculpture monochrome. Non seulement la vénération du marbre, le respect du bois et du bronze furent imposés comme un article de foi, mais des néophytes zélés, s'en prenant aux dieux qui avaient cessé de plaire, nettoyèrent, lessivèrent, brossèrent avec une sorte de frénésie, grattèrent à vif les statues et les bas-reliefs peints ou rehaussés de couleurs. Les chefs-d'œuvre souffrirent d'autant plus que leur renommée les signalait les premiers au savon purificateur.

Pour des causes analogues, on allait méconnaître pendant plus de trois siècles les arts si nobles et si purs de notre Moyen âge qu'en témoignage de mépris nos pères qualifiaient de gothiques.

De puissants esprits déplorèrent cet abandon de la statuaire polychrome, entre autres Michel-Ange, de qui l'on a une lettre bien précieuse. Mais la tourmente était déchaînée, leur voix se perdit dans le bruit de la tempête. Et c'est ainsi que l'anathème fut lancé contre des œuvres devant lesquelles nous nous prosternerions si les couleurs employées par les peintres grecs ou romains avaient mieux résisté aux atteintes du temps et à la puissance destructive des éléments.

L'Italie avait eu de grands sculpteurs polychromistes; encore au xve siècle, on cite des statues et des bas-reliefs coloriés de Donatello, de Verochio, de Mino da Fiesole, de Rossellino, de Benedetto da Majano, de Pisano, de Luca della Robbia et, bien plus tard, les statues équestres de la famille ducale de Sabbioneta [1] et les groupes contenus dans les quarante-six chapelles du Sacro monte à Varallo [2]. Et pourtant ce furent les artistes italiens qui exaltèrent les premiers la sculpture monochrome et qui propagèrent le nouveau credo. La France, les Flandres, l'Allemagne se convertirent par degrés. André Beauneveu et Jean Van Eyck collaborent encore avec le sculpteur. Durant la première moitié du xvie siècle les Michel Colombe et les Antoine Just restent fidèles à la tradition. Les statues en grandeur naturelle qui ornent le chœur de la cathédrale d'Albi et celles du musée de Toulouse provenant de la basilique de Saint-Sernin



Planche VIII. — Prophètes et apôtres. Portail de la cathédrale de Tarragone.

Pierre. — Œuvre de Jayme Castayls. — Phot. inédite de l'Auteur

Page 54

[illegible]

faibles pour attirer l'attention. Alors, trompés par les monuments où le temps n'avait laissé aucune trace de peinture, ils pensèrent que tels ils se montraient, tels ils avaient été créés. Bientôt on en vint à considérer comme un reste des âges barbares la coutume de rehausser de couleurs les œuvres en relief et l'on décréta l'inviolabilité de la forme, on promulgua le dogme de la sculpture monochrome. Non seulement la vénération du marbre, le respect du bois et du bronze furent imposés comme un article de foi, mais des néophytes zélés s'en prenant aux dieux qui avaient cessé de plaire, nettoyèrent, lessivèrent, brossèrent avec une sorte de frénésie, grattèrent à vif les statues et les bas-reliefs peints ou rehaussés de couleurs. Les chefs-d'œuvre souffrirent d'autant plus que leur renommée les signalait les premiers au savon purificateur.

Pour des causes analogues, on allait méconnaître pendant plus de trois siècles les arts si nobles et si purs de notre Moyen âge qu'en témoignage de mépris nos pères qualifiaient de gothiques.

De puissants esprits déplorèrent cet abandon de la statuaire polychrome, entre autres Michel-Ange, de qui l'on a une lettre bien précieuse. Mais la tourmente était déchaînée, leur voix se perdit dans le bruit de la tempête. Et c'est ainsi que l'anathème fut lancé contre des œuvres devant lesquelles nous nous prosternerions si les couleurs employées par les peintres grecs ou romains avaient mieux résisté aux atteintes du temps et à la puissance destructive des éléments.

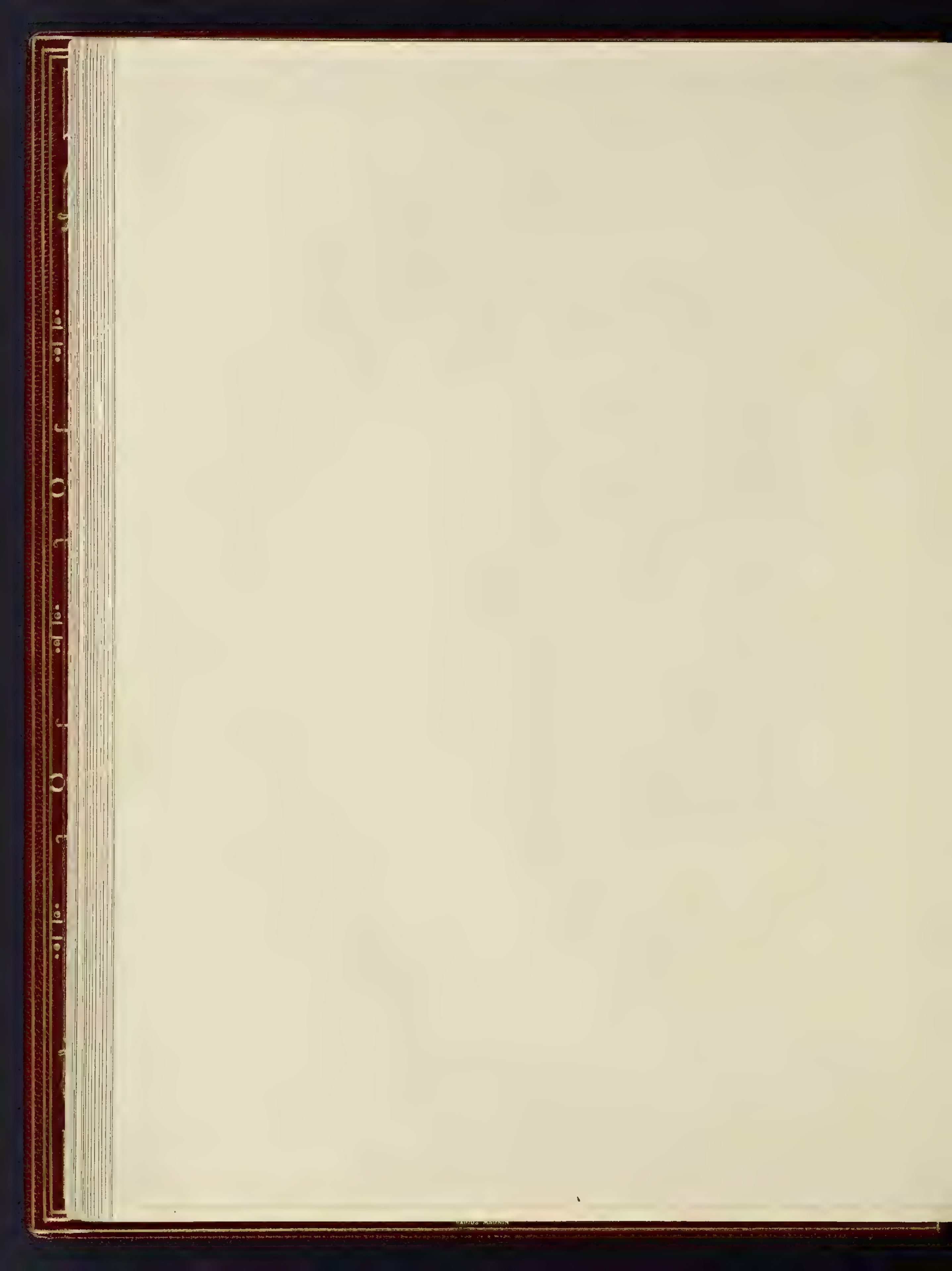
L'Italie avait eu de grands sculpteurs polychromistes; encore au XVIe siècle, on cite des statues et des bas-reliefs coloriés de Donatello, de Verochio, de Mino da Fiesole, de Rossellino, de Benedetto da Majano, de Pisano, de Luca della Robbia et, bien plus tard, les statues équestres de la famille ducale de Sabbioneta[1] et les groupes contenus dans les quarante-six chapelles du Sacro monte à Varallo[2]. Et pourtant ce furent les artistes italiens qui exaltèrent les premiers la sculpture monochrome et qui propagèrent le nouveau credo. La France, les Flandres, l'Allemagne se convertirent par degrés. André Beauneveu

[illegible]

du XVIe siècle, les Michel Colombe et les Antoine Just restent fidèles à la tradition. Les statues en grandeur naturelle qui ornent le chœur de la cathédrale d'Albi et celles du musée de Toulouse provenant de la basilique de Saint-Sernin



PL. 8



dont il sera bientôt parlé en raison de leurs analogies de style avec les polychromies espagnoles, sont peintes et dorées ; il en est de même de celles qui décoraient la façade du château de Gaillon et du château de Madrid construit pour François Ier. Mais déjà l'influence de l'Italie se faisait sentir et Germain Pilon est peut-être le dernier de nos artistes en renom qui ait suivi les anciens errements. Toutefois, dans le Midi, la statuaire polychrome eut la vie plus tenace que dans le nord de la France. Ainsi, les archives municipales de Toulouse renferment une protestation contre la peinture de statues exécutées par Bachelier, un sculpteur de la Renaissance en très grand renom, et un mémoire relatif au coloriage d'une statue de Louis XIII.

En vérité, seule l'Espagne resta fidèle à la statuaire polychrome. Si la terre classique de la résistance nationale, si la patrie de Viriathe et de Pélage se laissa entamer par les idées étrangères et mésusa de l'eau lustrale [3], la surprise fut de courte durée. Puis, elle conserva des contrées fermées aux novateurs, des territoires d'élection où l'art proscrit eut encore des adeptes illustres et où l'on trouve des œuvres dont la vue aide à porter le deuil des monuments disparus. Elles sont d'autant plus précieuses que la belle floraison de la statuaire polychrome en Espagne répond au XVIIe et au commencement du XVIIIe siècle, c'est-à-dire à une époque où elle était morte dans le reste de l'Europe.

Le respect d'une tradition partout ailleurs décriée convenait au caractère opiniâtre et persévérant du peuple, mais il tenait encore au contact sept fois séculaire des écoles chrétiennes avec les écoles musulmanes d'où étaient nées non seulement l'architecture et la décoration *mudejares* [4], tout imprégnées du soleil de la Perse, mais la civilisation *mozárabe* [5], qui, des contrées soumises aux conquérants musulmans, s'était étendue sur le reste du pays. Je l'attribue aussi au caractère religieux que conservèrent si longtemps les arts de la péninsule. Les immenses retables, les autels, les vitraux, les ornements sacerdotaux, les lambris de faïence aux chaudes couleurs, les tentures de damas et de velours enrichies de crépines, de galons, de franges et de glands d'or, les magnifiques tapisseries importées de Flandre ou tissées dans le pays, les tableaux eux-mêmes appelaient la sculpture polychrome. Ensuite, les statues peintes étaient plus vivantes, elles parlaient à ces âmes pieuses un langage plus éloquent que les saints taillés dans la pierre blanche.

Ce sont là des considérations morales. Il en est de matérielles qui eurent une influence tout aussi heureuse et tout aussi puissante.

Les sculpteurs espagnols, dès que l'art national se forma, usèrent tour à tour du bois, de la terre cuite, de la belle pierre à bâtir, du marbre, de l'albâtre et du métal. Le bois, la terre cuite et la pierre, quelle que fût sa nature, furent peints et dorés; le bronze, le cuivre et l'argent furent émaillés et dorés au feu avec parfois des réserves plus ou moins importantes quand il s'agissait de l'argent. Enfin dans certaines contrées, à Burgos notamment, l'on associa l'ardoise à l'albâtre, l'ardoise pour les vêtements, et l'albâtre pour les chairs.

Le bois et les métaux étaient réservés à l'ornementation intérieure. Le marbre et l'albâtre suivaient la fortune du bois, tandis que la pierre à bâtir et la terre cuite furent utilisées de préférence pour les œuvres exposées aux intempéries. Il en est résulté que la peinture des statues et des retables de bois a en général peu souffert, tandis que la peinture des statues et des bas-reliefs en pierre ou en terre cuite à peine préservés par les cloîtres ou des portiques saillants s'est fanée beaucoup plus vite et qu'elle a même disparu sur ceux que le soleil, le froid et la pluie ont attaqués tour à tour. Il semble même que le grain de la pierre et les rugosités de la terre cuite aient facilité l'usure par le frottement. En vérité, quand la polychromie est encore apparente, les rouges, les bleus et les jaunes sont décolorés et salis et les ors, en grande partie remplacés par le ton ocre jaune d'un premier enduit ou de la mixtion. Cette transformation accusée à Salamanque dans les tombeaux qui seront bientôt décrits et à Pampelune dans le cloître de la cathédrale, l'est surtout à Burgos également dans le cloître de la cathédrale dont les sculptures sont peintes de la base au sommet et qui ne gardent la gamme à peu près intacte des tons et des ors primitifs qu'au fond des creux bien abrités.

A ne considérer que la matière employée, le bois, par sa fragilité relative, a encore favorisé la bonne conservation de la polychromie. Sa fragilité eut, en effet, une action heureuse et décisive le jour où, à la suite de la campagne conduite par les artistes italiens, il se dessina en Espagne un mouvement favorable à la statuaire monochrome. Outre qu'après l'enlèvement de la peinture, le bois n'eût pas présenté un ton heureux, d'autant qu'il avait été assemblé sans



Pl. 9

Planche IX. — Vierge. Portail de la cathédrale de Tarragone

Pierre — Phot. inédite de l'Auteur

Page [illegible]

[illegible] considérations morales. Il en est de matérielles qui eurent [illegible] aussi heureuse et tout aussi puissante.

[illegible] espagnols, dès que l'art national se forma, usèrent tour à [illegible] de la terre cuite, de la belle pierre à bâtir, du marbre, de [illegible] et du métal. Le bois, la terre cuite et la pierre, quelle que fût sa nature, furent peints et dorés; le bronze, le cuivre et l'argent furent émaillés et dorés au feu avec parfois des réserves plus ou moins importantes quand il s'agissait de l'argent. Enfin dans certaines contrées, à Burgos notamment, l'on associa l'ardoise à l'albâtre, l'ardoise pour les vêtements, et l'albâtre pour [illegible]

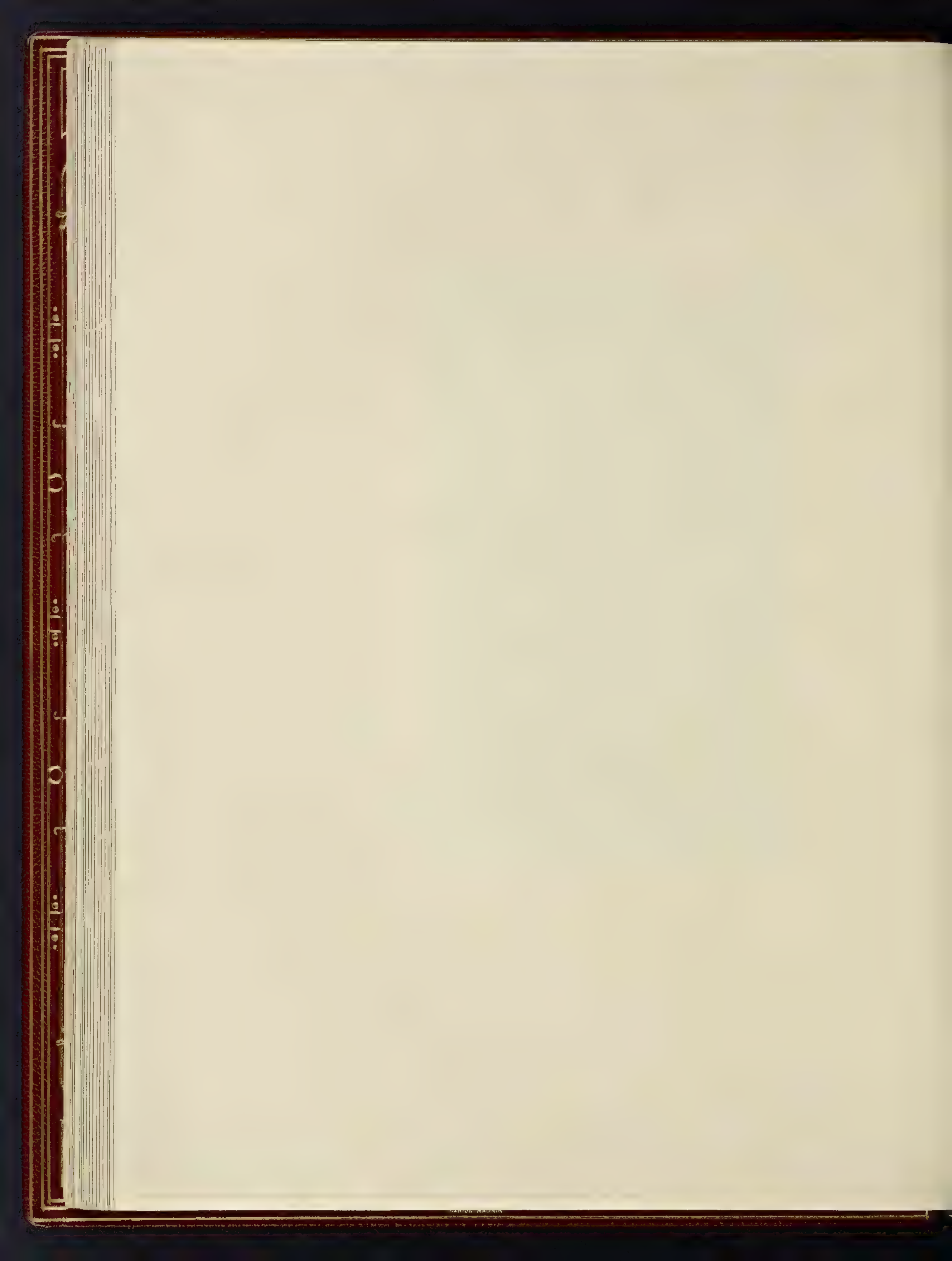
Le bois et les métaux étaient réservés à l'ornementation intérieure. Le marbre et l'albâtre suivaient la fortune du bois, tandis que la pierre à bâtir et la terre cuite furent utilisées de préférence pour les œuvres exposées aux intempéries. Il en est résulté que la peinture des statues et des retables de bois a en général peu souffert, tandis que la peinture des statues et des bas-reliefs en pierre ou en terre cuite à peine préservés par les cloîtres ou des portiques saillants s'est fanée beaucoup plus vite et qu'elle a même disparu sur ceux que le soleil, le froid et la pluie ont attaqués tour à tour. Il semble même que le grain de la pierre et les [illegible] de la terre cuite aient facilité l'usure par le frottement. En vérité, quand la polychromie est encore apparente, les rouges, les bleus et les jaunes sont [illegible] et salis et les ors, en grande partie remplacés par le ton ocre jaune d'un [illegible] enduit ou de la mixtion. Cette transformation accusée à Salamanque dans les tombeaux qui seront bientôt décrits et à Pampelune dans le cloître de la cathédrale, l'est surtout à Burgos également dans le cloître de la cathédrale dont les sculptures sont peintes de la base au sommet et qui ne gardent la gamme à peu près intacte des tons et des ors primitifs qu'au fond des [illegible] bien abrités.

A ne considérer que la matière employée, le bois, par sa fragilité relative, a [illegible] favorisé la bonne conservation de la polychromie. Sa fragilité eut, en [illegible] action heureuse et décisive le jour où, à la suite de la campagne con- [illegible]

[illegible] monochrome. Outre qu'après l'enlèvement de la peinture, le bois n'eût pas présenté un ton heureux, d'autant qu'il avait été assemblé sans



PL. o



recherche de l'uniformité, il eût été dangereux de le remettre à nu. Alors que de fortes lessives et la brosse avaient en partie raison de la polychromie posée sur le marbre et sur l'albâtre polis, l'eau additionnée de soude ou de potasse et les grattoirs dont on eût été contraint de faire usage n'eussent rien laissé de la délicatesse et des détails des sculptures sur bois. Force fut donc de les conserver en leur état ancien, et, comme l'emploi de cette matière et sa peinture étaient traditionnels au même titre dans les ateliers des statuaires espagnols, l'usage de la polychromie s'y perpétua également. Aussi bien, la grande majorité des sculptures polychromes que l'on trouve encore en Espagne est-elle en bois ; quelques-unes fort précieuses sont en bronze, en cuivre ou en argent émaillés ; d'autres très fatiguées, en pierre ou en terre cuite et l'infime minorité est en albâtre ou en marbre.

Grâce à ce concours de circonstances morales et matérielles, l'Espagne offre aux curieux une collection unique, merveilleuse, mais à peu près inexplorée jusqu'ici, où, au prix de quelques efforts, ils peuvent suivre depuis le XIIe siècle jusqu'à nos jours la transformation, l'épanouissement et la décadence de la sculpture polychrome.

Dans un curieux mémoire ayant trait à l'association des reliefs et de la couleur, M. le professeur G. Treu se pose cette question : *Devons-nous peindre nos statues* ?

M. G. Treu, un fin connaisseur et un savant historien de l'art antique, n'aurait pas connu le doute s'il avait élargi le cercle de ses recherches. Mais il est resté dans le domaine de la pure spéculation, qui ne pouvait lui fournir aucun exemple, ou bien il s'est borné à consulter les polychromistes modernes, timides et tâtonnants. Il est étrange que s'occupant de la sculpture peinte, il n'ait pas demandé à l'Espagne une réponse qu'elle eût donnée décisive. Comment un pays qui a possédé des sculpteurs tels que les Berruguete, les Hernandez, les Juan de Juni, les Pedro Millan, les Montañes, les Alonso Cano, les Roldan, les Mena, les Cepeda, dignes de figurer à côté des Murillo, des Velasquez, des Pacheco, des Ribera, des Valdes, un pays où ces grands génies ont marié leur talent pour enfanter des œuvres admirables, est-il à ce point méconnu? On retourne le sol de l'Égypte, de la Susiane, de la Chaldée et de l'Assyrie, on exhume de la terre grecque les vestiges des civilisations disparues, et derrière les Pyrénées il

existe une nation qui durant le *Siècle d'Or* a contribué pour une immense part à la gloire des lettres comme à l'éclat des arts et l'on en est encore à ignorer ses sculpteurs ! Cette ignorance est d'autant plus regrettable que si les grands peintres andalous se détachent par l'originalité de leur génie sur une école inféodée à l'Italie, il y eut, dans le Nord comme dans le Sud, des statuaires qui les égalèrent en talent et qui imprimèrent, en outre, à la sculpture un caractère national que la peinture considérée dans son ensemble est loin de présenter au même degré. Le jour où l'on connaîtra mieux l'Espagne, les rapprochements que la critique allemande a faits entre Eschyle et Calderon s'établiront entre Praxitèle et Montañes, et, faute de pouvoir recourir à l'enseignement suprême de la Grèce, on s'instruira aux écoles de Valladolid et de Séville.

Mais surtout que l'on se garde bien de juger la statuaire polychrome sur des tentatives faites sans préparation suffisante ou sur les médiocres échantillons présentés dans les collections ou offerts depuis quelque temps dans les ventes et attribués aux grands maîtres espagnols. A part les musées de Valladolid et de Séville, où l'on rencontre quelques bonnes statues, ce sont les couvents et les églises qui possèdent seuls en Espagne et qui conservent jalousement les chefs-d'œuvre de la statuaire polychrome.



CHAPITRE III

PÉRIODE LATINO-BYZANTINE

Monuments polychromes de l'Espagne antique. — La Sculpture à l'époque des Visigoths. — Chronologie de la reconquête. — Monuments latino-byzantins. — Le Crucifix du Musée de Leon. — La Vierge d'Ujue. — Le trésor de la Cámora Santa d'Oviedo. — Influence de l'Orient iranien. — Raisons de cette influence.

D'UN commun accord, la plus belle sculpture que nous ait encore léguée l'art antique de l'Espagne est celle qui fut découverte à Elche, en août 1897, et qui est entrée au musée du Louvre grâce à la décision de M. Paris et à la libéralité de M. Bardac. C'est un buste de femme en pierre dont les lèvres et certaines parties de la coiffure gardent des traces de couleur rouge. D'énormes pendants d'oreille, une sorte de *sarmat* de style oriental très accusé, un beau collier gréco-phénicien qu'une femme aurait pu porter dès l'époque de la guerre du Péloponèse et, d'autre part, le caractère particulier et personnel du visage assignent à ce buste une date et une origine certaines. Il remonte à la fin du ve ou au commencement du IVe siècle avant notre ère, et paraît l'œuvre d'un artiste indigène qui subissait la double influence de la Grèce et de la Phénicie. L'une s'exerçait du Nord par l'intermédiaire des emporiums, l'autre empruntait la voie de Carthage et de ses comptoirs. J'ai émis cette opinion dès la découverte de la *Dame d'Elche*, et les nombreux travaux qu'ont provoqués son entrée au Louvre l'ont pleinement confirmée [1].

D'ailleurs, qu'ils vinssent par l'une ou l'autre voie, les modèles étaient peints et souvent rehaussés d'or. Deux sarcophages anthropoïdes, l'un d'un prêtre, et l'autre d'une prêtresse découverts à Carthage sont, à ce point de vue, fort

intéressants [2]. Celui de la prêtresse surtout, dont la tête, le chiton, les bijoux sont d'un style grec très pur et très beau, donne un exemple saisissant de statuaire polychrome. De larges bandes rouge et bleu très foncé que cerne un filet d'or alternent sur les étoffes. L'or étincelle également sur les boucles d'oreille, les bracelets, la ceinture et sur des colliers formés de perles.

Je ne doute pas que les statues provenant du *Cerro de Los Santos* (*phot.* 2, 3) et du *Llano de la Consolación* ne fussent peintes. Je crois aussi que les grandes et belles têtes de taureaux en bronze trouvées à Costig dans l'île de Majorque et qui présentent quelques analogies avec les taureaux susiens avaient, comme ces derniers, des parties dorées et, comme les bronzes grecs, dont elles rappellent la technique, quelques rehauts d'émail coloré; mais ce sont là des conjectures. Je citerai donc pour mémoire ces œuvres ainsi que les *Toros de Guisando*, les *cerdos* (porcs) oubliés sur les places d'Avila (*phot.* 4) et les trois ou quatre cents *becerros* (veaux) de pierre signalés en Espagne et en Portugal bien que l'un d'eux au moins, la *Porca de Murca*, porte des traces d'une peinture vermeille. J'agirai de même pour la *Vicha de Balazote*, taureau à face d'homme barbu, le sphinx de Bocairente du musée de Valence, le griffon et le sarcophage anthropoïde de Cadix et tant d'autres morceaux ou monuments notables qui assignent à l'art ibérique une place bien nette à côté des arts nés et grandis sur les terres battues par les flots bleus de la Méditerranée [3].

Après les sculptures ibériques, l'ordre chronologique appellerait les sculptures romaines. Elles n'ont pas revêtu en Espagne un caractère spécial. Pour la même raison, je ne m'arrêterai pas aux sarcophages chrétiens remontant aux premiers siècles de notre ère. Parmi ceux qui proviennent des environs de Murcie, de Valence ou de Merida, il en est pourtant de fort beaux, notamment celui de Heclin.

L'on a voulu voir dans quelques fragments découverts à San Roman de Hornija, à Tolède et à Séville des vestiges appartenant à l'époque où les princes visigoths régnaient sur la péninsule. Cette attribution semble erronée, du moins en ce qui concerne les arcs outrepassés. S'il en était autrement, il faudrait admettre que leur tracé a été transmis directement par Byzance. Or, l'architecture byzantine proprement dite ne les a pas utilisés. L'on en trouve bien de très rares exemples dans les édifices de la Syrie, tels que l'église de Dana, ou dans les



Planche X. — Mise au tombeau. Real de Perpignan.

Bois peint et doré — Phot. inédite de l'Auteur.

(Page 55)

inte[illegible] dont la tête, le chiton, les bijoux sont [illegible] donne un exemple saisissant de statuaire [illegible] bandes rouge et bleu très foncé que cerne un filet [illegible] les étoffes [illegible] étincelle également sur les boucles d'oreille. [illegible] la ceinture [illegible] colliers formés de perles.

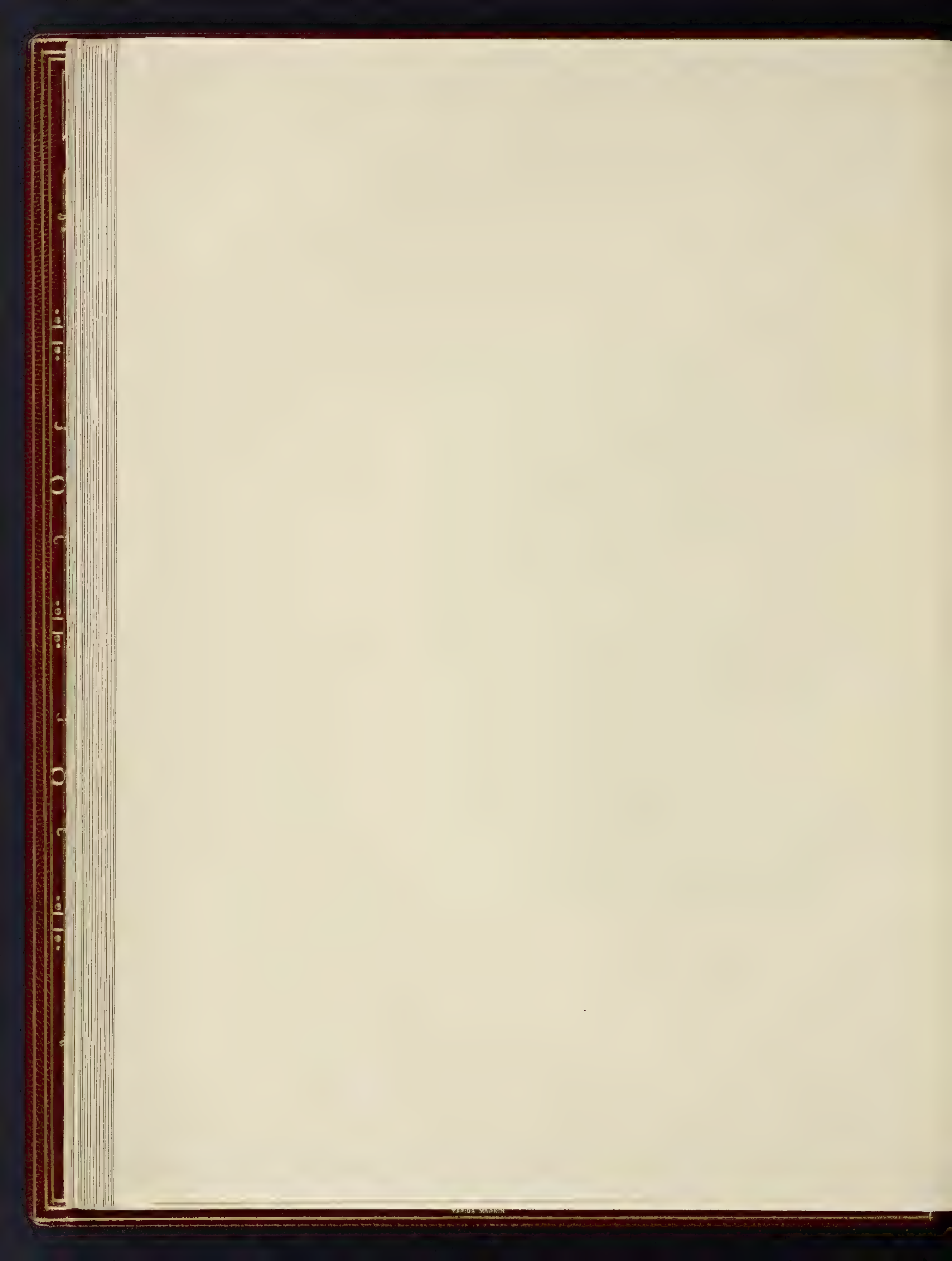
[illegible] provenant du *Cerro de Los Santos* (*phot.* 2, 3) [illegible] aient été peintes. Je crois aussi que les grandes [illegible] en bronze trouvées à Costig dans l'île de Majorque et [illegible] analogues avec les taureaux susiens avaient, comme [illegible] des parties dorées et, comme les bronzes grecs, dont elles [illegible] la technique, quelques rehauts d'émail coloré; mais ce sont là des [illegible] Je citerai donc pour mémoire ces œuvres ainsi que les *Toros de* [illegible] *cerdos* (porcs) oubliés sur les places d'Avila (*phot.* 4) et les trois [illegible] quatre cents *becerros* (veaux) de pierre signalés en Espagne et en Portugal [illegible] d'eux au moins, la *Porca de Murca*, porte des traces d'une peinture [illegible] de même pour la *Vicha de Balazote*, taureau à face d'homme [illegible] de Bocairente du musée de Valence, le griffon et le sarco[illegible] de Cadix et tant d'autres morceaux ou monuments notables [illegible] à l'art ibérique une place bien nette à côté des arts nés et grandis [illegible] battues par les flots bleus de la Méditerranée [1].

[illegible] sculptures ibériques, l'ordre chronologique appellerait les sculp[illegible]. Elles n'ont pas revêtu en Espagne un caractère spécial. Pour [illegible] je ne m'arrêterai pas aux sarcophages chrétiens remontant [illegible] siècles de notre ère. Parmi ceux qui proviennent des environs [illegible] Valence ou de Merida, il en est pourtant de fort beaux, notam[illegible] Hecha.

[illegible] voir dans quelques fragments découverts à San Roman de [illegible] à Séville des vestiges appartenant à l'époque où les princes [illegible] la péninsule. Cette attribution semble erronée, du [illegible] les arcs outrepassés. S'il en était autrement, il faudrait [illegible] architec[illegible] ne les a pas utilisés [illegible] de la Syrie, tels que [illegible]



PL. 10



arcatures ornementales de l'Arménie ; mais la Syrie comme l'Arménie étaient des contrées où s'exerçaient d'une manière prépondérante les influences de la Perse. Elles avaient emprunté à l'Iran l'arc outrepassé en même temps que le prototype de la voûte gothique et le modèle des coupoles sur plan carré où la transition entre le carré et le cercle s'obtient au moyen de trompes sur les angles. Il serait bien étrange que l'exception en Orient fût devenue en Espagne une sorte de règle dès le temps des Visigoths. Je croirais d'autant plus volontiers que ces arcs appartenaient à des monuments chrétiens construits ou réparés sous la domination des Ommiades, que l'*ajimez* (fenêtre couplée) de Séville présente, soit sur les archivoltes, soit sur l'encadrement général de la baie, ces torsades que je signalerai bientôt et qui, dans le Nord, sont caractéristiques des monuments élevés à dater du règne de Ramiro I[er]. On a déjà reconnu que l'*ajimez* de Tolède, dit de San Gines, n'appartenait que par ses colonnes à l'époque visigothique. Les autres sont dans le même cas. Ils seraient la première manifestation de cette civilisation *mozárabe* qui se constitua de très bonne heure dans les provinces soumises aux musulmans.

Il est probable que les Visigoths se bornèrent le plus souvent à restaurer les édifices romains, à réparer les temples et à les approprier au culte chrétien. Toutefois, aux formes architectoniques, aux décors et à la modénature importés par les proconsuls, ils mêlèrent quelques ornements usuels d'origine byzantine qui venaient en Espagne par l'intermédiaire de la France. Les édifices construits dans le Nord au lendemain de l'expulsion des musulmans en témoignent et mieux encore, l'art somptuaire dont l'Armeria real de Madrid et le musée de Cluny possèdent de si précieux spécimens avec les couronnes votives des rois Receswinth et Swenthila découvertes en 1858 à Guarrazar, près de Tolède.

En réalité, une lacune de plusieurs siècles sépare les sculptures de style ibérique d'avec celles où se manifeste de nouveau un art propre à l'Espagne. Ces dernières se trouvent où il était naturel de les chercher, dans les Asturies, au pied du versant méridional des Pyrénées et remontent au règne des premiers princes qui secouèrent le joug musulman.

A la tête de la glorieuse phalange qui expulsa les Mores, marche Pelayo (Pélage. 718-738 environ). Après la défaite de Guadalète, il réunit dans la vallée de Cangas les débris de l'armée visigothe, y incorpora quelques pâtres et vain-

quit à Covadonga les invincibles escadrons d'Alkhaman. Vinrent plus tard Alonso (Alphonse) Ier, le Catholique (738-757) qui, au rapport des chroniqueurs, construisit autant d'églises et de couvents que de villes et de forteresses ; son fils Fruela (757-768), le fondateur d'Oviedo, et Alonso II, le Chaste (792-842), qui fixa sa résidence dans cette nouvelle ville et qui durant son long et glorieux règne acheva de fonder la monarchie dont les premières assises avaient été posées par Pelayo. Ramiro Ier, la Verge de Justice (12 mai 842-1er février 849-850) occupa les courtes années de son règne à lutter contre des compétiteurs et à punir des révoltés.

Il eut pour fils Ordoño Ier (850-866) et pour petit-fils Alonso III, surnommé le Grand (866-910). Ces princes reconquirent la Galice, pénétrèrent dans la Rioja, s'emparèrent de Salamanque et portèrent jusqu'aux rives du Duero les limites du royaume chrétien.

Alonso III se vit arracher la couronne par ses fils. L'aîné Garcia (910-914) lui succéda nominalement et choisit Leon pour capitale, Ordoño II (910-924) reçut la Galice, Fruela II (910-925) garda Oviedo et les Asturies et Gonzales entra dans les ordres. A la mort de Garcia (914), Ordoño II prit le pouvoir. Il aurait dû avoir comme successeur immédiat son fils aîné, Alonso, mais Fruela II l'écarta du trône, heureusement pour l'unité espagnole, puisque les Asturies, devenues sous son règne un état indépendant, furent ainsi réunies au jeune royaume. Elles n'en formèrent plus désormais qu'une principauté réservée dès 1388, au premier-né de la couronne. Suprême honneur qui récompensait leur inébranlable fidélité à la foi.

Fruela II ne survécut qu'un an à Ordoño. Il eut pour successeur Alonso IV (925-930), sur qui il avait usurpé le trône. Ce dernier abdiqua bientôt en faveur de son frère Ramiro II (930-950), le vainqueur de la célèbre bataille de Simancas (939), qui eut lui-même pour héritier son fils Ordoño III (950-955).

Le royaume fondé par Pelayo et agrandi par ses successeurs conserva longtemps des dynasties nationales. Mais, Alonso V étant mort (13 mai 1027), ses héritiers furent dépouillés par les rois de Navarre dont la puissance avait beaucoup grandi au cours de ce dernier demi-siècle. C'est ainsi que Fernando Ier (1035-Noël de 1065), le second fils de Sancho, roi de Navarre, réunit à la Castille Leon, la Galice et les Asturies et devint le plus puissant monarque de l'Espagne



Planche XI. — Tombeau d'évêque.

Cathédrale de Leon. — Pierre. — Phot. inédite de l'auteur.

Page 57

quit [illegible] allonga les invincibles escadrons d'Alkhaman. Vinrent plus tard Alonso [illegible] Ier, le Catholique (738-757) qui, au rapport des chroniqueurs, [illegible] autant d'églises et de couvents que de villes et de forteresses ; son fils Fruela (757-768), le fondateur d'Oviedo, et Alonso II, le Chaste (792-842), qui fixa sa résidence dans cette nouvelle ville et qui durant son long et glorieux règne acheva de fonder la monarchie dont les premières assises avaient été posées par Pelayo. Ramiro Ier, la Verge de Justice (12 mai 842-1er février 849-850), occupa les courtes années de son règne à lutter contre des compétiteurs et à punir des révoltés.

Il eut pour fils Ordoño Ier (850-866) et pour petit-fils Alonso III, surnommé le Grand (866-910). Ces princes reconquirent la Galice, pénétrèrent dans la Rioja, s'emparèrent de Salamanque et portèrent jusqu'aux rives du Duero les limites du royaume chrétien.

Alonso III se vit arracher la couronne par ses fils. L'aîné Garcia (910-914) lui succéda nominalement et choisit Leon pour capitale. Ordoño II (910-924) reçut la Galice, Fruela II (910-925) garda Oviedo et les Asturies et Gonzales entra dans les ordres. A la mort de Garcia (914), Ordoño II prit le pouvoir. Il aurait dû avoir comme successeur immédiat son fils aîné, Alonso, mais Fruela II l'écarta du trône, heureusement pour l'unité espagnole, puisque les Asturies, devenues sous son règne un état indépendant, furent ainsi réunies au jeune royaume. Elles n'en formèrent plus désormais qu'une principauté réservée dès 1388, au premier-né de la couronne. Suprême honneur qui récompensait leur inébranlable fidélité à la foi.

Fruela II ne survécut qu'un an à Ordoño. Il eut pour successeur Alonso IV (925-930), sur qui il avait usurpé le trône. Ce dernier abdiqua bientôt en faveur de son frère Ramiro II (930-950), le vainqueur de la célèbre bataille de Simancas (939), qui eut lui-même pour héritier son fils Ordoño III (950-955).

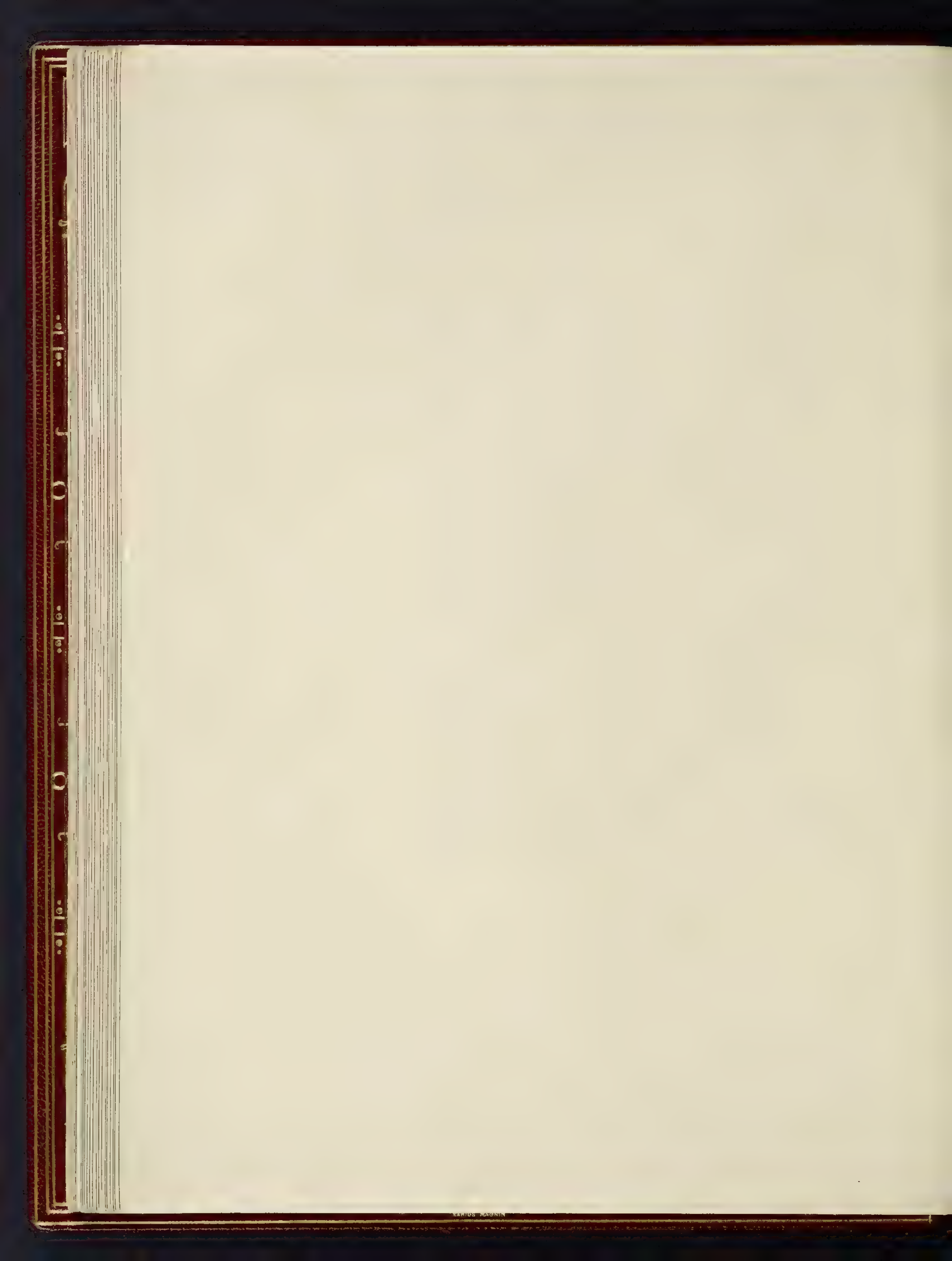
Le royaume fondé par Pelayo et agrandi par ses successeurs conserva long-

[illegible]

[illegible] demi-siècle. C'est ainsi que Fernando Ier (1035-Noël de 1065), le second fils de Sancho, roi de Navarre, réunit à la Castille Leon, la Galice et les Asturies et devint le plus puissant monarque de l'Espagne



PL. 11



chrétienne. Malheureusement, à sa mort il divisa entre ses trois fils le royaume qu'il avait eu tant de peine à constituer.

Sancho, le fils aîné, eut la Castille; Alonso reçut Salamanque, Leon et les Asturies; Garcia, le plus jeune, hérita de la Galice et du Portugal.

Cette période illustrée par les exploits du Cid Campeador et où les chrétiens, en dépit des révoltes et des guerres intestines, arrachaient chaque jour aux Khalifes des lambeaux de leur conquête, dura jusqu'en 1072. Mais à cette date Alonso VI, le Bouclier de la Foi (1066-1109), profita de la mort de son frère Sancho, roi de Castille, assassiné sous les murs de Zamora et s'empara par traîtrise de la Galice et du Portugal où régnait son dernier frère Garcia. Il réunit sous un même sceptre les États chrétiens du Nord-Ouest et constitua le royaume de Leon-et-Castille où devait naître et que devait illustrer la grande Isabelle. Le 25 mai 1085, jour à jamais glorieux, Alonso VI était entré à Tolède enlevant à l'émir Yahia cette imprenable cité, ce boulevard de l'Espagne musulmane. Le siège avait duré sept ans. Tolède, l'antique capitale de l'Espagne gothique, redevint celle de l'Espagne chrétienne.

Tandis que dans les Asturies se développait le germe du royaume de Leon-et-Castille, trois autres principautés chrétiennes se fondaient au fond des gorges inaccessibles des Pyrénées. L'une à l'ouest de la chaîne, l'autre au-dessous du port de Gavarnie et la dernière, à l'est, autour de Rosas. L'une était la Navarre, l'autre, l'État de Sobrarbe et la dernière, la Catalogne. En s'unissant, elles allaient bientôt former le royaume d'Aragon.

A part les Navarrais qui, sous le règne de Sancho le Grand, le père de Fernando Ier, avaient acquis une puissance considérable, les chrétiens de cette région avaient progressé moins vite que les Asturiens.

Au commencement du XIe siècle ils avaient recouvré Barcelone et s'étaient avancés jusqu'à Jaca, mais les tentatives réitérées pour prendre Huesca étaient restées infructueuses. Leurs efforts furent enfin couronnés de succès et deux ans après la mort du roi Sancho Ier tué sous les murs de la place, Huesca tombait au pouvoir de Pedro Ier, son fils et successeur (1096). Quelques années plus tard (1118), Saragosse devenait la capitale de tout le pays recouvré entre la Castille et la mer.

Cent deux ans s'écoulèrent encore avant que la place de Tarragone, pourtant

bien voisine de Barcelone, fût arrachée d'une manière définitive aux mains des Musulmans. Ce fut l'œuvre d'Alonso le Batailleur. Ce succès eût même été retardé si, à la fameuse bataille de Las Navas de Tolosa livrée le 16 juillet 1212, l'armée de Mohammed aboû Abd Allâh n'eût été mise en complète déroute et sa résistance, à jamais brisée. Quelques années plus tard, Jaime le Conquérant assiégeait Valence et s'en emparait (1238), tandis que saint Ferdinand (Fernando III de Castille) s'enfonçait en Andalousie et mettait le sceau à ses victoires en enlevant aux Mores Cordoue et Séville (19 nov. 1248). L'Islam croulait ; il ne conservait plus en Espagne que le royaume de Grenade.

Durant la première période de la *reconquête* et à mesure que se retirait le flot musulman, des églises, des couvents, des palais s'élevaient sur le sol des provinces délivrées. Les rois semblaient aussi jaloux de fonder des édifices destinés au culte que d'agrandir leur héritage aux dépens des musulmans et même de leurs coréligionnaires. Mais les montagnards pyrénéens n'avaient eu ni le loisir ni l'occasion d'étudier les arts. Ils tournèrent donc leurs regards vers le Midi de la France ou s'inspirèrent des monuments chrétiens antérieurs au VIIIe siècle auxquels ils ajoutèrent à leur tour quelques détails caractéristiques des constructions laissées par les envahisseurs. C'est ainsi que se constitua pour l'architecture comme pour la sculpture le style latino-byzantin des Asturies, de la Galice et du haut Aragon.

Le temps et les hommes ont uni leurs efforts et bien rares sont aujourd'hui les édifices élevés durant les siècles de fer compris entre l'avènement de Pelayo et la constitution du royaume de Leon-et-Castille et du royaume d'Aragon. Et parmi ceux qui ont survécu, combien en peut-on citer qui n'aient pas été remaniés si souvent que les parties anciennes sont cachées sous la restauration ou se confondent avec elle ? Douze, quinze peut-être ? Ces reliques vénérables et précieuses par les souvenirs glorieux qu'elles évoquent et les enseignements qu'elles renferment, le sont également par leur rareté et leur valeur documentaire.

Sous peine de m'attarder, je me bornerai à une brève nomenclature. Jointe aux renseignements historiques qui précèdent, elle suffira d'ailleurs à relier les arts antiques de l'Espagne à ceux de l'Espagne romane.

Santa Cruz de Cangas élevé par Don Favila sous le règne d'Alonso Ier (738-757) dans la vallée même où Pelayo s'était réfugié quelques années plus tôt pour



Planche XII. — CHEF DE SAINT VALÈRE

Cathédrale de Saragosse — Argent émaillé — Phot. inédite [illegible]

(Page 58)

arrachée d'une manière définitive aux mains des
Alonso le Batailleur. Ce succès eût même été
bataille de Las Navas de Tolosa livrée le 16 juillet 1212,
Abd Allah n'eût été mise en complète déroute et
prise. Quelques années plus tard, Jaime le Conquérant
et s'en emparait (1238), tandis que saint Ferdinand (Fer-
Castille) s'enfonçait en Andalousie et mettait le sceau à ses victoires
aux Mores Cordoue et Séville (19 nov. 1248). L'Islam croulait ; il
restait plus en Espagne que le royaume de Grenade.

Durant la première période de la *reconquête* et à mesure que se retirait le
musulman, des églises, des couvents, des palais s'élevaient sur le sol des pro-
délivrées. Les rois semblaient aussi jaloux de fonder des édifices destinés
au culte que d'agrandir leur heritage aux dépens des musulmans et même de
coréligionnaires. Mais les montagnards pyrénéens n'avaient eu ni le loisir
l'occasion d'étudier les arts. Ils tournèrent donc leurs regards vers le Midi
France ou s'inspirèrent des monuments chrétiens antérieurs au VIIIe siècle
auxquels ils ajoutèrent à leur tour quelques détails caractéristiques des construc-
es par les envahisseurs. C'est ainsi que se constitua pour l'architecture
pour la sculpture le style latino-byzantin des Asturies, de la Galice et du
Aragon.

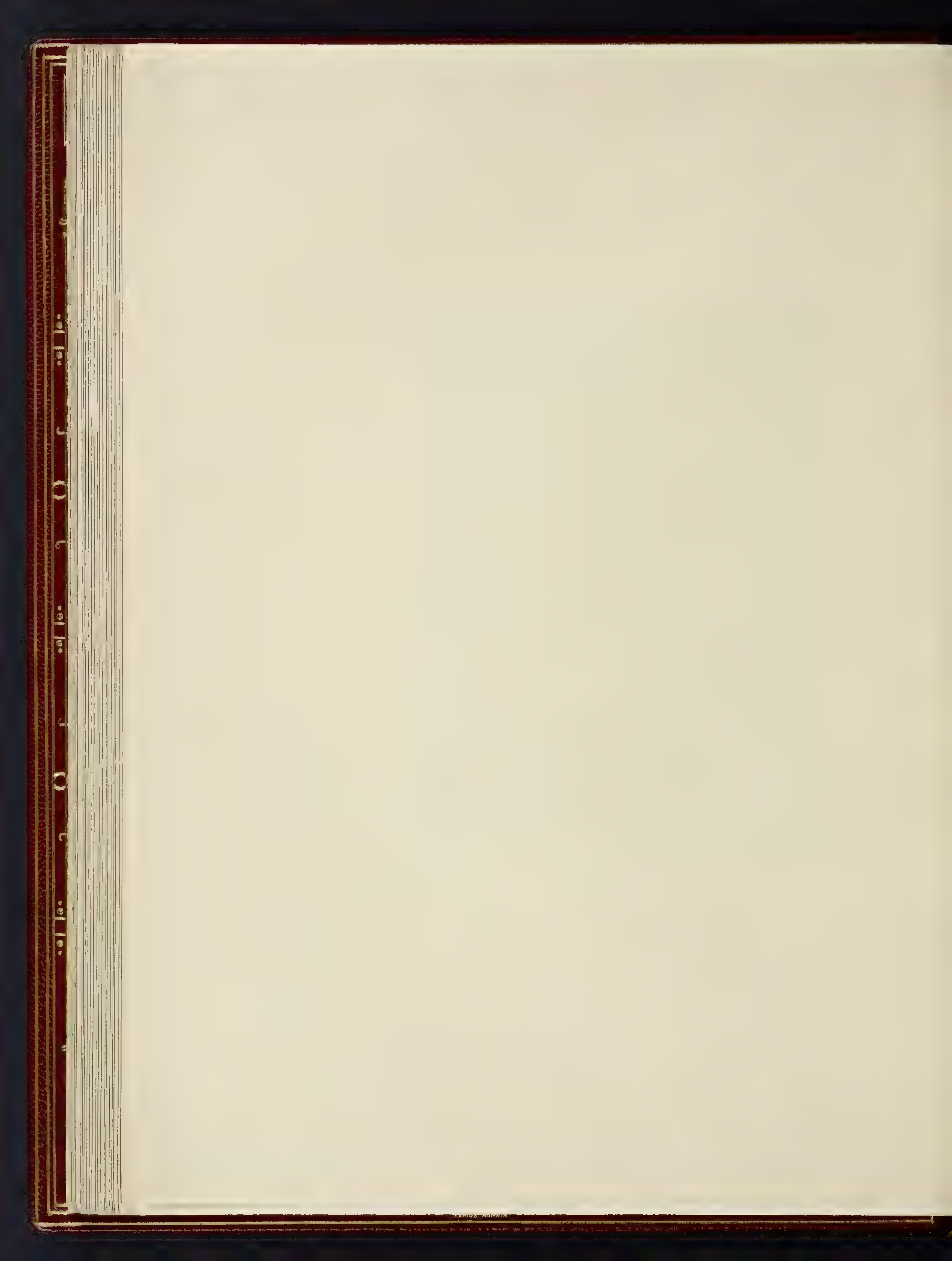
Le temps et les hommes ont uni leurs efforts et bien rares sont aujourd'hui
édifices élevés durant les siècles de fer compris entre l'avènement de Pelayo
constitution du royaume de Leon-et-Castille et du royaume d'Aragon. Et
ceux qui ont survécu, combien en peut-on citer qui n'aient pas été rema-
souvent que les parties anciennes sont cachées sous la restauration ou se
ent avec elle ? Douze, quinze peut-être ? Ces reliques vénérables et pré-
les souvenirs glorieux qu'elles évoquent et les enseignements qu'elles
le sont également par leur rareté et leur valeur documentaire.

de m'attarder, je me bornerai à une brève nomenclature. Jointe
ments historiques qui précèdent, elle suffira d'ailleurs à relier les
Espagne à ceux de l'Espagne romane.

Cangas élevé par Don Favila sous le règne d'Alonso Ier (738-
où Pelayo s'était réfugié quelques années plus tôt pour



PL. 13



y organiser la résistance, paraît être le plus ancien monument de cette période. Il remonterait au début du règne d'Alonso Ier et par conséquent se placerait vers l'an 740.

Après Santa Cruz de Cangas, je citerai la chapelle de la *Cámara Santa* d'Oviedo construite par Tioda, l'un des architectes d'Alonso II, le Chaste. Elle est constituée par une petite salle que recouvre une voûte en berceau et que décorent seulement quatre colonnes sans base, aux chapiteaux corinthiens déformés. A ce même règne appartiennent deux autres églises, San Tirso et San Tullano (Saint-Julien). Elles furent terminées vers le milieu du xie siècle. Après chaque campagne, Alonso revenait à Oviedo et il consacrait les dépouilles de l'ennemi à embellir sa capitale naissante. Les chroniqueurs ne tarissent pas sur la magnificence de son palais, sur la beauté des peintures qui l'ornaient, et sur la splendeur de nombreux sanctuaires dotés d'une profusion de colonnes de marbre et d'un mobilier religieux où l'or et l'argent s'alliaient aux pierres précieuses. Si l'on en juge d'après les édifices que nous connaissons, ils durent mettre quelques exagérations dans leurs éloges. Il n'en reste pas moins certain qu'Alonso II favorisa une sorte de renaissance artistique inaugurée sous le règne d'Alonso Ier et qui prit tout son éclat sous le règne suivant.

En dépit des séditions qu'il eut à réprimer, Ramiro Ier resta fidèle aux traditions de son prédécesseur et occupa les loisirs que lui laissait la guerre civile à élever des églises, des palais et des bains publics en marbre, *dont les voûtes construites sans cintres* (*sans bois*, dit le texte), *miracle d'architecture inouï à cette époque*, excitèrent l'admiration des contemporains [4].

L'on a de ce règne une église, San Miguel de Linio (vul. Lino) et un palais transformé en église vers 905 et consacré sous le vocable de Santa Maria de Naranco.

Ces deux monuments se trouvent dans le voisinage immédiat l'un de l'autre et dominent la montagne de Naranco à une demi-heure d'Oviedo.

San Miguel de Linio avec ses nefs voûtées, ses colonnes lourdes aux chapiteaux évasés et aux bases polygonales puissantes, a un caractère byzantin très accusé. L'on trouve sur les bases de colonnes des masques mêlés à des rinceaux et sur les chapiteaux, des motifs de sculpture nombreux. Dans la décoration des baguettes et des demi-tores, l'on remarque la corde ou la torsade qui, durant la

période latino-byzantine, deviendra caractéristique de la décoration de ces mêmes motifs et souvent des fûts de colonnes.

Enfin je signalerai un très bel *ajimez* surmonté d'une claire-voie de marbre très finement découpée et le plein-cintre surhaussé d'une baie.

L'église paroissiale de Santa Maria est, à bien des égards, plus intéressante encore que celle de San Miguel. La grande nef est voûtée en berceau. Mais la voûte est renforcée par des arcs doubleaux que contrebutent des pilastres formant à l'intérieur et surtout à l'extérieur une saillie puissante. La modénature et les cannelures des contreforts extérieurs sont d'origine romaine, pourtant elles avaient été appliquées en Syrie au même usage qu'à Santa Maria. Quant aux contreforts extérieurs, ils n'étaient en usage ni à Rome ni à Byzance et, avant la période romane, je ne vois dans l'antiquité que les architectes perses qui en aient fait un emploi judicieux. La division de la voûte en nervures consolidées par les pilastres et en remplissage, division qui deviendra caractéristique des monuments ogivaux, appartient également à l'Orient. Je l'ai découverte dans un monument perse remontant à l'époque des princes Sassanides — le palais de Tag-Eivan [5] — et j'ai signalé à Tournus, en France, dans la vieille église de Saint-Philibert, une copie à peine modifiée du type iranien [6]. Cette copie très intéressante pour l'histoire de notre architecture fut d'ailleurs sans influence sur la disposition adoptée au palais de Ramiro Ier, puisque l'église de Tournus fut consacrée en 1019, tandis que Santa Maria remonte aux premières années du xe siècle. Il était pourtant nécessaire d'établir ce parallèle pour montrer combien s'étendit l'influence orientale. On l'a niée avec tant d'âpreté qu'on ne saurait trop multiplier les preuves. J'ajouterai que le même palais comporte, détail non moins précieux, un *ajimez* dont les deux baies sont couronnées d'arcs outrepassés.

Je place encore au xe siècle l'église de Santa Cristina de Lena, dans les Asturies, et j'assigne la même date à l'église paroissiale de San Pedro (Nave) dans la province de Zamora. Cette dernière offre comme San Miguel des colonnes très intéressantes par les efforts dont elles témoignent pour introduire de véritables bas-reliefs dans la décoration des chapiteaux. Tel ce sacrifice d'Abraham représenté sur la face de l'un d'eux.

Le fait est à noter, parce que le sculpteur byzantin n'usa jamais de la figure humaine en pareille circonstance. Les masques répandus sur les bases de colonnes



Planche XIII. — Vierge de Huarte.

Ivoire peint. — Phot. inédite de l'Auteur.

(Page 59)

[illegible] a décoration de ces

[illegible] ne claire-voie de marbre [illegible] une baie.

[illegible] égards, plus intéressante [illegible] voûtée en berceau. Mais la [illegible] contrebutent des pilastres formant [illegible] ante. La modénature et les [illegible] origine romaine, pourtant elles [illegible] qu'à Santa Maria. Quant aux [illegible] ni à Rome ni à Byzance et, avant la [illegible] que les architectes perses qui en

[illegible] division qui deviendra caractéristique des [illegible] nent à l'Orient. Je l'ai découverte dans un [illegible] que des princes Sassanides — le palais de [illegible] us, en France, dans la vieille église de Saint- [illegible] du type iranien. Cette copie très intéres- [illegible] cture fut d'ailleurs sans influence sur la dis- [illegible] I[er], puisque l'église de [illegible] fut consacrée [illegible] remonte aux premières années du [illegible] siècle. Il [illegible] ce parallèle pour montrer combien s'étendit [illegible] avec tant d'âpreté qu'on ne saurait trop multi-

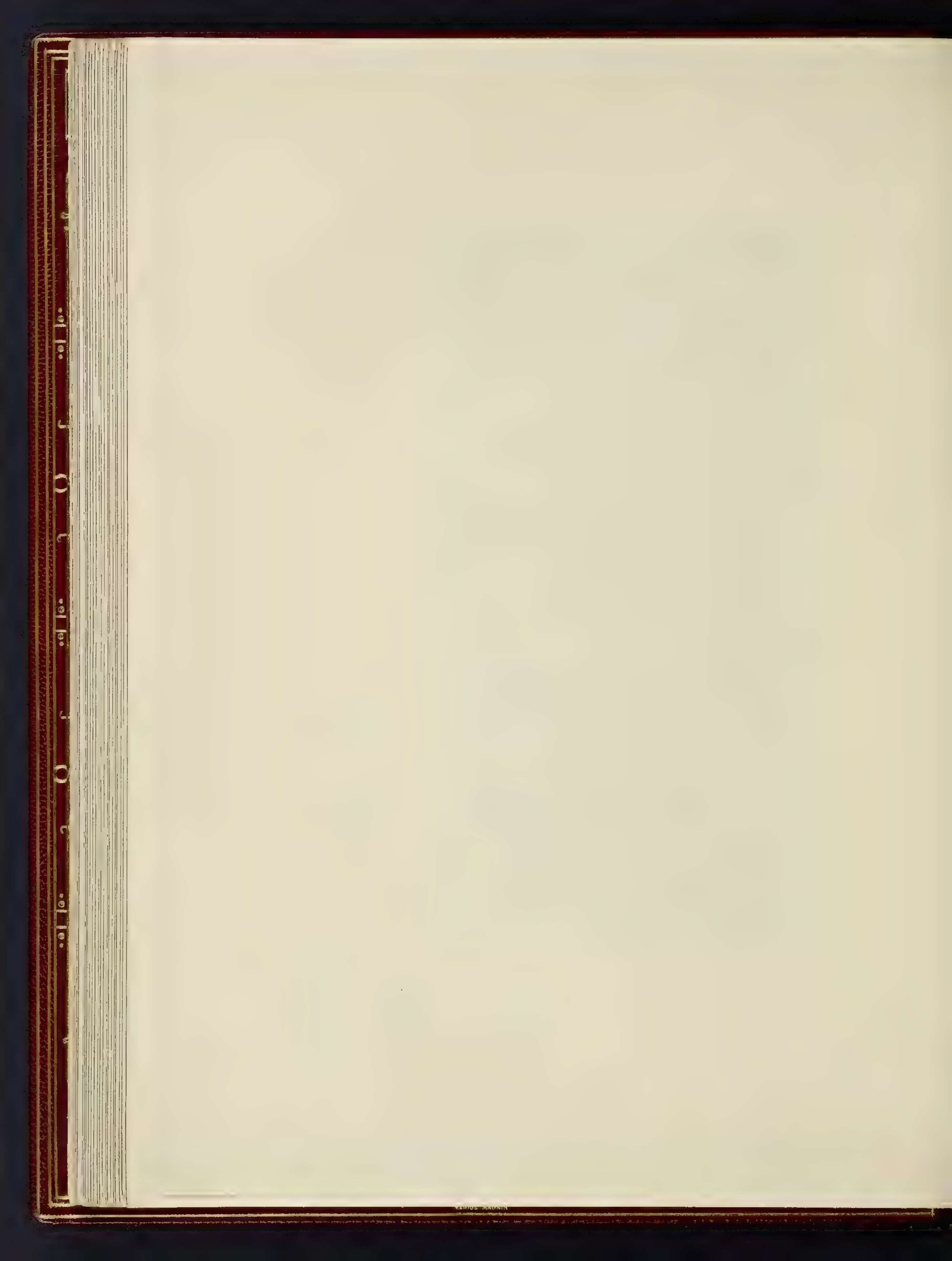
[illegible] se de Santa Cristina de Lena, dans les Astu-

[illegible] offre comme San Miguel des colonnes [illegible] témoignent pour introduire de véri- [illegible] chapiteaux. Tel ce sacrifice d'Abraham

[illegible] r byzantin n'usa jamais de la figure [illegible] répandus sur les bases de colonnes



PL. 13



de San Miguel de Linio comme les bas-reliefs des chapiteaux et les têtes mêlées aux rinceaux qui décorent les bases de colonnes en tronc de pyramide de San Pedro de Nave se rattacheraient donc soit aux traditions romaines, soit plutôt aux écoles françaises malheureusement peu connues.

Je signalerai encore à San Pedro une porte surmontée d'un arc elliptique, au grand axe vertical, arc si usuel en Perse sous les Achéménides et les Sassanides[8], mais si rare dans nos pays où il fut remplacé par l'ogive qui présente à un plus haut degré les mêmes avantages constructifs.

San Pedro me paraît remonter au règne d'Alonso III, le Grand (866-910). A la même époque appartiennent encore l'église de San Salvador de Valdedios et celle de Santa Maria de Priesca, toutes deux en bon état de conservation, San Adrian de Tuñon, l'une des plus riches fondations d'Alonso, et l'église paroissiale de San Salvador de Priesca située à une lieue et demie de la mer Cantabrique, sur un plateau voisin de Villaviciosa. Cette dernière, qui fut terminée, sans doute, sous le règne de Fruela fils d'Alonso III, présente beaucoup d'analogies avec San Julian de Los Prados et San Tirso. Dans tous ces sanctuaires, s'accuse une tendance de plus en plus prononcée vers les arts importés par les musulmans ; non seulement la forme des arcs mais parfois les procédés de construction s'en ressentent. D'autre part, si la modénature reste romaine, la peinture décorative, la sculpture ornementale et la colonne sont de style byzantin.

L'arc outrepassé, que l'on voit s'introduire timidement dans les églises du IXᵉ et du Xᵉ siècle, triomphe dans San Juan de Baños, un sanctuaire voisin de Palencia et, par conséquent, des régions où avaient séjourné longtemps les musulmans. Sur la foi d'une inscription qui ferait remonter ce sanctuaire au règne de Receswinth (661), on l'a classé au nombre des monuments visigoths. En réalité, ni les arcatures en fer à cheval, ni les sommiers, ni la couverture n'appartienent à cette période. Ce monument est de ceux dont j'ai eu l'occasion de parler. Refaits, reconstruits, restaurés, ils se rattachent plutôt par le souvenir que par leur forme aux âges antérieurs.

La coupole sur trompes, connue et utilisée durant la période romane dans la région du Rhône et de la Saône moyenne[9] et dans la contrée comprise entre la Loire et la Garonne, et tellement liée aux influences iraniennes que depuis deux mille quatre cents ans au moins l'architecture de la Perse n'en a jamais connu

[illegible] dans un édifice plus ancien que ceux où on la [illegible] Il s'agit d'une église bénédictine de la pro- [illegible] Camprodon, qu'il convient de placer à l'extrême [illegible]zantine et à la tête de la longue lignée des édifices [illegible] en Espagne jusqu'à la fin du XVI[e] siècle et dont le [illegible] de Burgos offre encore un si bel exemple (*phot.* 5).

[illegible] de Fuentes, remontant, semble-t-il, au premier tiers du [illegible] dans une période où vont dominer des influences nou- [illegible] romane est proche

[illegible] en rapporte à la décoration des édifices construits avant le XI[e] siècle, [illegible] véritable renaissance des arts plastiques sous le règne de Ramiro I[er] [illegible] siècle. Malheureusement, à part un petit crucifix d'ivoire autrefois [illegible] incrusté de gemmes conservé dans le musée de Leon (*phot.* 6) et la [illegible] mais à peu près inconnue que possède le sanctuaire d'Ujue[12] [illegible] guère de statues espagnoles à ranger dans le voisinage des [illegible]-byzantins. La Vierge est une œuvre intéressante, elle est aussi beau- [illegible] importante que le crucifix. Sa hauteur atteint 91 centimètres. A mon [illegible] remonterait au XI[e] siècle, peut-être même à la fin du X[e]. La dévotion des [illegible] la revêtit deux ou trois cents ans plus tard d'une gaine d'argent et l'assit [illegible] trône de même métal. Les notes de polychromie, les cabochons et quelques [illegible]ments ajoutés à cette dernière époque achevèrent d'en défigurer le carac- [illegible] primitif. De telle sorte que l'on ne sait quelle place il convient de lui assi- [illegible] dans une étude où il est important d'observer un classement chronologique.

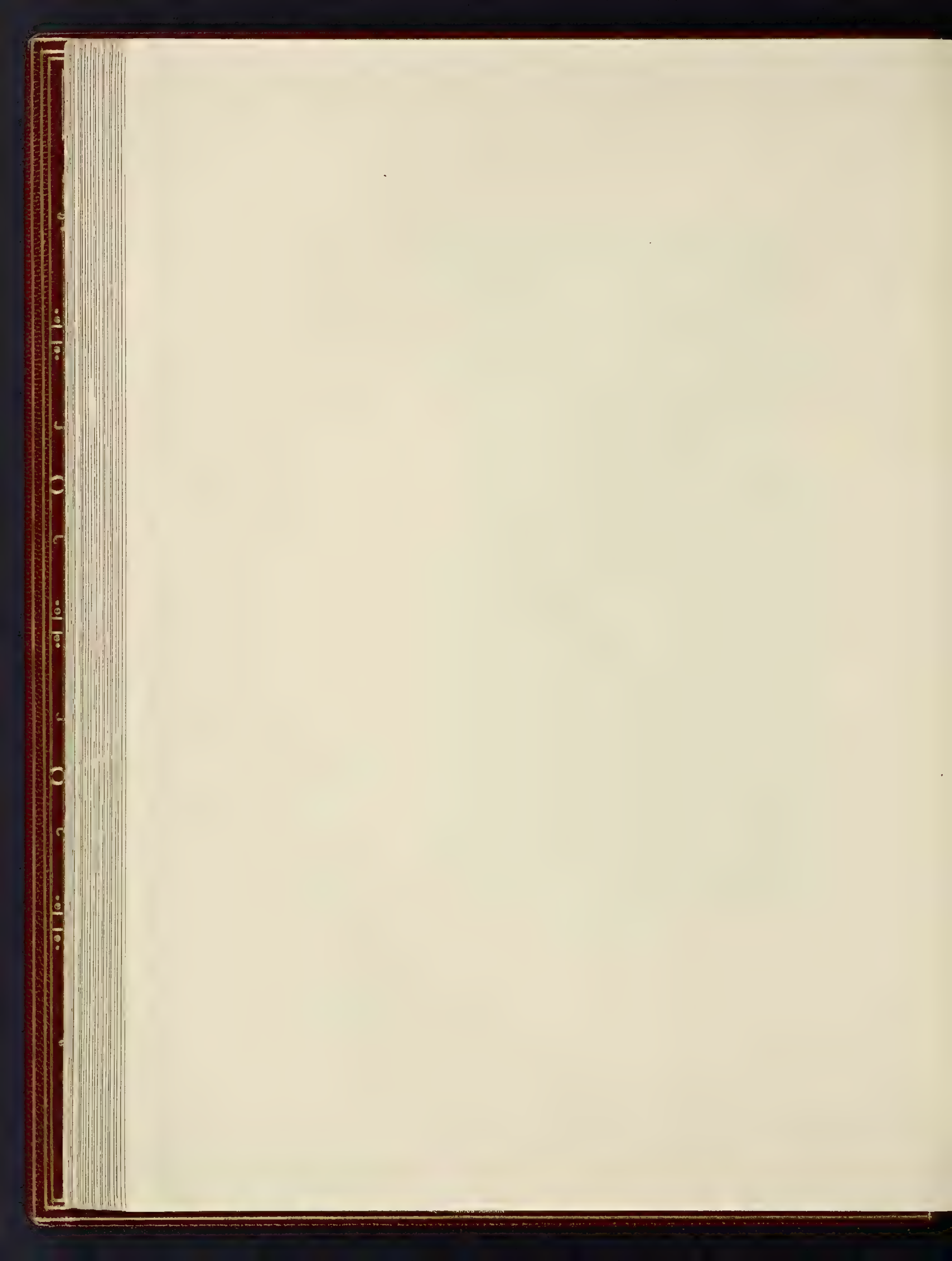
[illegible] été informé que l'on avait découvert en 1895 à la Colegiata de Santillane, [illegible] de Santander, une sculpture peinte du X[e] ou du XI[e] siècle. Elle représen- [illegible] Sauveur assis, bénissant à la manière des Christs byzantins. Outre les [illegible] chair, il entrerait dans la polychromie du rouge, du bleu et de l'or.

[illegible] de statues nombreuses, l'on aurait pu trouver des éléments d'informa- [illegible] le mobilier religieux. Mais l'indigence règne encore dans ce domaine. [illegible] objets authentiques de style latino-byzantin — quelques-uns relèvent [illegible] des débuts de la période romane — se trouvent à peu près tous [illegible] la *Cámara Santa* et appartiennent à la cathédrale d'Oviedo.

[illegible]



PL. 14



La croix de la Victoire (*Cruz de la Victoria*) dite de Pelayo et la croix des Anges (*Cruz de los Ángeles*) avec leurs bras légèrement évasés vers le sommet rappellent de très près la croix du trésor de Guarrazar. La croix de la Victoire est en bois ; Alonso III (866-910) la fit couvrir d'or ciselé et de pierres précieuses. Quant à la croix des Anges, elle fut donnée, dit-on, à la cathédrale par Alphonse le Chaste (792-842). C'est un travail de filigrane d'une délicatesse exquise, au milieu duquel sont incrustés des rubis cabochons d'une rare grosseur et des gemmes gravées de l'époque romaine autant que j'ai pu en juger durant les courts instants et dans la demi-obscurité où il m'a été permis de le voir.

La cassette de sainte Eulalie, très précieuse à tous égards, est surtout intéressante par la légende en langue arabe et en caractères coufiques qui entoure le couvercle. Elle doit remonter au règne d'Alonso VI — qui s'intitulait Empereur de toute l'Espagne — si l'on s'en réfère au style général et aux allusions faites dans l'inscription coufique au titre et au protocole du monarque.

Le reliquaire connu sous le nom de *arca de las Santas Reliquias* est composé d'éléments hétérogènes. Il semble que les apôtres gravés sur le couvercle portent les vêtements décrits par saint Isidore et que l'inscription latine soit également du VIe ou du VIIe siècle. En revanche, le Sauveur, les anges qui l'accompagnent, l'inscription en caractères coufiques qui encadre l'ensemble et en général la monture du reliquaire ont tous les caractères des monuments espagnols appartenant à la seconde moitié du XIe et aux premières années du XIIe siècle. Il est manifeste que le travail de restauration fut exécuté sous le règne d'Alonso VI, vers l'époque où ce prince fit construire l'*antecámara* qui précède la petite chapelle de la *Cámara Santa* d'Oviedo.

En résumé, si l'influence latine fut très sensible dans les arts du nord de l'Espagne jusqu'au règne d'Alonso II, elle déclina au moment où grandirent celle de la France et, par notre intermédiaire, sans doute, celle de Byzance. Enfin, à dater du règne de Ramiro Ier, les architectes firent aux musulmans des emprunts attestés par les arcs en fer à cheval, les coupoles sur trompes, les voûtes sur arcs doubleaux divisées par travées et les inscriptions chrétiennes en caractères coufiques. L'on ne peut douter que ces emprunts ne fussent directs. A défaut des inscriptions qui viennent d'être signalées, on en relèverait bien des preuves. L'on remarquera en effet que si des voûtes et des coupoles dont le principe constructif

et les formes extérieures rappellent les monuments perses, existent en Espagne et en France dans plusieurs églises où l'influence de l'Orient s'est manifestée à des époques voisines, l'on ne rencontre pas chez nous d'arcs outrepassés. Les seuls que j'ai relevés se trouvent dans l'église d'Issoire et dans Notre-Dame-du-Port qui remontent à une époque très postérieure à celle dont nous nous occupons et qui furent sans aucun doute construites, à leur retour d'Espagne, par quelques-uns de ces nombreux architectes que nous empruntaient nos voisins. Ce sont là des cas isolés d'importation analogues à celui dont témoignent les chapiteaux *mudejars* du cloître de Moissac. En tout cas, il ne semble pas que l'on ait jamais connu en France la méthode employée en Perse pour jeter des voûtes sans l'aide de cintres qui, vers le milieu du IXe siècle, s'introduisit dans les Asturies en même temps que l'arc en fer à cheval.

L'on sera moins surpris de ces emprunts faits par l'Espagne au lendemain de l'invasion quand on remarquera que, malgré leur zèle religieux et leur patriotisme ardent, les monarques chrétiens confiaient l'éducation de leurs enfants à des maîtres musulmans et appelaient auprès d'eux des médecins appartenant à la même religion. Tel fut du moins le cas d'Alonso III à l'égard de son fils Ordoño et de Don Sancho au cours d'une grave maladie. Enfin, dès le milieu du XIe siècle (1038 environ), c'est-à-dire avant même la prise de Tolède, Fernando Ier avait des vassaux et des esclaves mores parmi lesquels se recrutaient des sculpteurs, des architectes, des décorateurs, des orfèvres [13]. Il se serait donc développé dans tout le nord de l'Espagne une sorte de style *proto-mudejar* analogue au style *mozárabe* qui, vers la même époque, aurait pris naissance dans les villes d'Espagne où les chrétiens étaient soumis aux princes mahométans. Mais il ne persista guère au voisinage des Pyrénées, soit que la domination étrangère ait été de trop courte durée, soit aussi et surtout que les écoles françaises d'architecture et de sculpture, après avoir conquis la Galice, les Asturies, le haut Aragon et la Catalogne septentrionale dans la seconde moitié du XIe siècle, y aient désormais régné sans partage.

Quant au rôle prépondérant joué par les Iraniens dans cette révolution, il tient à leur supériorité intellectuelle et artistique. L'expansion de la civilisation perse au delà des frontières naturelles du royaume était d'ailleurs un fait très ancien. Elle remontait à l'époque des Arsacides et s'était étendue jusqu'à Rome



Planche XV. — MARTYRE DE SAINTE THÈCLE.

RETABLE DE LA CATHÉDRALE DE TARRAGONE.

Albatre peint et doré. — Sculpture de Pedro Juan de Valltongona — Phot. inédite de l'Auteur

Page 90

existent en Espagne
s'est manifestée à des
es outrepassés. Les seuls

dont nous nous occupons
m d'Espagne, par quel-
pruntaient nos voisins. Ce
dont témoignent les chapi-
il ne semble pas que l'on
[illegible] pour jeter des voûtes
[illegible] dans les Asturies

[illegible] main de
[illegible] leur patrio-
[illegible] leurs enfants
[illegible] appartenant à
[illegible] III à l'égard de son fils
[illegible] maladie. Enfin, dès le milieu
nt même la prise de Tolède,
nores parmi lesquels se recrutaient
[illegible] Il se serait donc
mudéjar ana-
[illegible] naissance dans
[illegible] mahométans. Mais
[illegible] la domination étrangère
[illegible] que les écoles françaises
[illegible] la Galice, les Asturies, le haut
[illegible] seconde moitié du XI[e] siècle, y

raniens dans cette révolution.
[illegible] L'expansion de la civilisation
[illegible] était d'ailleurs un fait très
[illegible] étendue jusqu'à Rome



PL. 15



à la suite de la guerre contre Antiochus (195), du sac de Corinthe (145), de la réduction de l'Asie pergaméenne en province romaine (135-129) et des grandes guerres contre Mithridate et plus tard contre les Parthes. Cicéron, Tite-Live, Diodore l'attestent et les monuments, mieux encore que les auteurs. Les constructions en briques cuites, les voûtes d'arêtes, les coupoles et les mosaïques d'origine perse étaient adoptées par les Romains en même temps qu'ils payaient à prix d'or les tapis de Ctésiphon, les broderies babyloniennes et que le Sénat introduisait Mithra au nombre des dieux de la République.

Depuis cette époque, au lieu de l'entraver, les circonstances politiques eurent une influence de siècle en siècle plus heureuse sur l'exode triomphant des arts de la Perse.

Les flambeaux qui brillaient en Grèce, en Égypte, à Rome s'éteignent ou s'amortissent, et à leur place de nouveaux foyers s'allument à Ctésiphon, la nouvelle métropole de l'Iran, et à Byzance qui, depuis le transport de la cour de César sur les rives du Bosphore, incline vers Ctésiphon.

Survient l'invasion de la Perse par les Arabes, et les conquérants portés soudain de la barbarie au faîte de la puissance exigent de la nation vaincue un tribut intellectuel et moral qu'elle acquitte d'ailleurs sans résistance.

C'est ainsi que pareils à des satellites fidèles, les savants, les grammairiens, les théologiens, les poètes, les architectes, les décorateurs de l'Iran qui étaient les uniques détenteurs de la civilisation orientale, suivirent l'astre musulman dans sa marche vers l'Occident. C'est ainsi que du Caire à Cordoue, durant les IXe et Xe siècles, les mosquées et les palais élevés à l'instigation des vainqueurs reproduisent les plans, les formes, les procédés de construction, les motifs ornementaux, la polychromie caractéristique des palais perses de Firouz-Abâd, de Ctésiphon, de Machita, de Tagè-Bostan, de Rabbath-Ammân[14], que j'ai eu la bonne fortune de découvrir ou l'occasion d'étudier en détail.

Si les arcatures sur colonne, le style de la sculpture décorative, les chapiteaux, la mosaïque de verre sont empruntés en partie à l'architecture byzantine, apparentée d'ailleurs à l'architecture de la Perse, les minarets, les coupoles sur trompes et pendentifs, les voussures ogivales et outrepassées, les faïences, la décoration géométrique, les alvéoles procèdent sans aucun intermédiaire de l'architecture iranienne. J'ajoute que parmi les envahisseurs, il se trouvait même

des chefs Persans qui favorisèrent l'acclimatation en Espagne des arts de leur patrie. Tel Sapor, ou plutôt Chapour, qui, vers le milieu du XIe siècle, avait fondé à Badajoz un émirat indépendant comprenant Badajoz, Merida, Evora, Beja, Coria et Lisbonne.

Tout laissait à penser que l'architecture et la sculpture durant cette première période étaient polychromes. Les renseignements nouveaux que je viens de donner changent cette présomption en certitude. Après s'être rangée aux partis constructifs adoptés à Byzance et en Perse, l'Espagne devait, en effet, s'éprendre de la décoration de leurs monuments; ses tendances, et ce n'est pas le cas, y fussent-elles contraires. Or, le luxe suprême des édifices asiatiques consiste dans les tentures, les faïences, le marbre, les mosaïques de verre, les marqueteries de marbre, les enduits colorés, les peintures exécutées à fresque, tantôt isolées, tantôt associées à la sculpture ornementale, toujours répandues à profusion à l'intérieur des églises, des mosquées, des palais et des plus simples habitations. Les statues n'étaient pas polychromées en Orient par la raison décisive que la statuaire y expira dès les premiers siècles de l'ère chrétienne; mais les Espagnols, qui ne furent jamais iconoclastes, peignirent la représentation de la figure humaine. Faute de la comprendre dans la polychromie générale, l'œil le moins exercé eût été blessé par des taches blanches opposées à l'écrasante vigueur des fonds.



CHAPITRE IV

PÉRIODE ROMANE

Hégémonie artistique exercée par la France. — Les premiers édifices romans de l'Espagne. — La Cámara Santa d'Oviedo. — La cathédrale de Sigüenza. — San Vicente d'Avila. — San Isidro (Isidoro) de Leon. — La cathédrale et la Magdalena de Zamora. — Santiago de Galice. — La cathédrale de Tarragone. — Le mobilier religieux de Silos. — Sculptures polychromes du musée de Leon.

DURANT les cinq siècles qui suivirent l'invasion des barbares, la civilisation de la France vécut sur les souvenirs de la domination romaine et sur le fond du Bas-Empire. Mais au début du XI[e] siècle, elle sembla se réveiller et son activité intellectuelle fut d'autant plus grande que le sommeil avait été plus long.

A ce même moment, l'Espagne chrétienne était prise d'une sorte de frénésie et dépensait dans des luttes incessantes sa jeunesse saine, débordante de vie. Tour à tour alliés ou ennemis, les princes chrétiens se coalisaient contre les Musulmans, ou réclamaient leur concours dans leurs querelles intestines pour dépouiller leurs voisins des dépouilles enlevées à l'envahisseur. Souvent aussi, ils prenaient parti dans les luttes des chefs musulmans et les aidaient à écraser un compétiteur ou un rival à moins que, passant les Pyrénées, ils n'intervinssent en France. Tel Pierre II d'Aragon, qui trouva la mort à la bataille de Muret (1212), où il avait comme alliés les partisans des Albigeois et comme adversaire Simon de Montfort.

En dépit des Pyrénées, il se fit une alliance naturelle entre les deux peuples qu'elles séparaient, entre la pensée et l'action[1]. Les rapports de l'Espagne avec la France devinrent intimes et fréquents; les familles souveraines s'unirent, les jeunes gens désireux de s'illustrer ou de gagner des indulgences se croisèrent pour combattre les Mores d'Espagne. Puis, avec eux, vinrent des prêtres, des

moines beaucoup plus versés que leurs voisins dans la connaissance des lettres sacrées, et plus habiles dans l'administration spirituelle et l'organisation temporelle des provinces reconquises. En dernier lieu, ce furent des architectes, des imagiers qui franchirent la frontière. Il en arriva du Languedoc, du comté de Toulouse, de l'Aquitaine, de la Bourgogne, de la Normandie; et tous imprimèrent sur les églises construites d'après leurs plans comme le sceau artistique des provinces où ils s'étaient formés.

Sous ces multiples influences, la conquête morale des deux royaumes chrétiens constitués au nord de l'Espagne fut bientôt réalisée. Elle était complète à la fin du XIe siècle. Durant la période romane et la période gothique, notre action ne fut même balancée que dans les territoires où la constitution préalable d'une civilisation *mozárabe* eut pour corollaire le développement consécutif d'une civilisation *mudejare*. D'une manière générale, ces derniers territoires sont ceux qui firent retour aux chrétiens après le milieu du XIe siècle. A part de rares exceptions, ils sont situés au sud d'une ligne brisée qui passe au-dessus de Tarragone, de Saragosse et de Segovie. Je n'entends pas faire allusion ici au *proto-mudejar* signalé dans les provinces du nord et dont l'existence fut éphémère; je veux parler du *mudejar* proprement dit, c'est-à-dire de cette pénétration si intime des deux civilisations en contact qu'à certains égards et longtemps après l'expulsion des Mores, l'Espagne chrétienne était encore musulmane [2].

Les grands auxiliaires de notre expansion dans la péninsule furent les religieux de Cluny et de Cîteaux.

Le légendaire aumônier du Cid à Valence, Jérôme de Périgueux, évêque de Zamora, puis de Salamanque, était un Clunisien; de même, Anastase, missionnaire chez les Mores en 1074.

Fernando Ier (1035-1065), qui avait une affection spéciale pour le monastère clunisien de Sahagun (San Facund), lui avait donné sur son épargne et pour chaque année de sa vie mille pièces d'or afin de racheter ses péchés. Quand son fils Alonso VI, après avoir pris Tolède (1085), en fit sa capitale et y rétablit l'ancien siège primatial, il appela pour l'occuper l'abbé de Sahagun, un Clunisien français nommé Bernard, et lui octroya la suprématie sur tous les évêques espagnols. On pourrait à l'infini multiplier les exemples. En réalité, presque tous les sièges épiscopaux de la péninsule au XIIe siècle furent attribués à des religieux



Planche XVI. — Martyre de sainte Thècle.

Retable de la cathédrale de Tarragone.

Albâtre peint et doré — Sculpture de Juan de Vallfongona — Phot. inédite de l'Auteur

(Pages 66-67)

moines beaucoup plus [illegible] dans la connaissance des lettres [illegible] et plus habiles dans l'administration [illegible] et l'organisation temporelle des provinces [illegible]. [illegible] ce furent des architectes, des imagiers qui [illegible] la frontière. Il en [illegible] du Languedoc, du comté de Tou[illegible] de l'Aquitaine, de la Bourgogne, de la Normandie; et tous imprimèrent sur [illegible] construites d'après leurs plans comme le sceau artistique des provinces [illegible]

[illegible] multiples influences, la conquête morale des deux royaumes chré[illegible] au nord de l'Espagne fut bientôt réalisée. Elle était complète à [illegible] Durant la période romane et la période gothique, notre action [illegible] que dans les territoires où la constitution préalable d'une [illegible] eut pour corollaire le développement consécutif d'une [illegible], ces derniers territoires sont ceux [illegible] du XI[e] siècle. A part de rares [illegible] qui passe au-dessus de Tar[illegible] allusion ici au *proto*[illegible] l'existence fut éphémère;

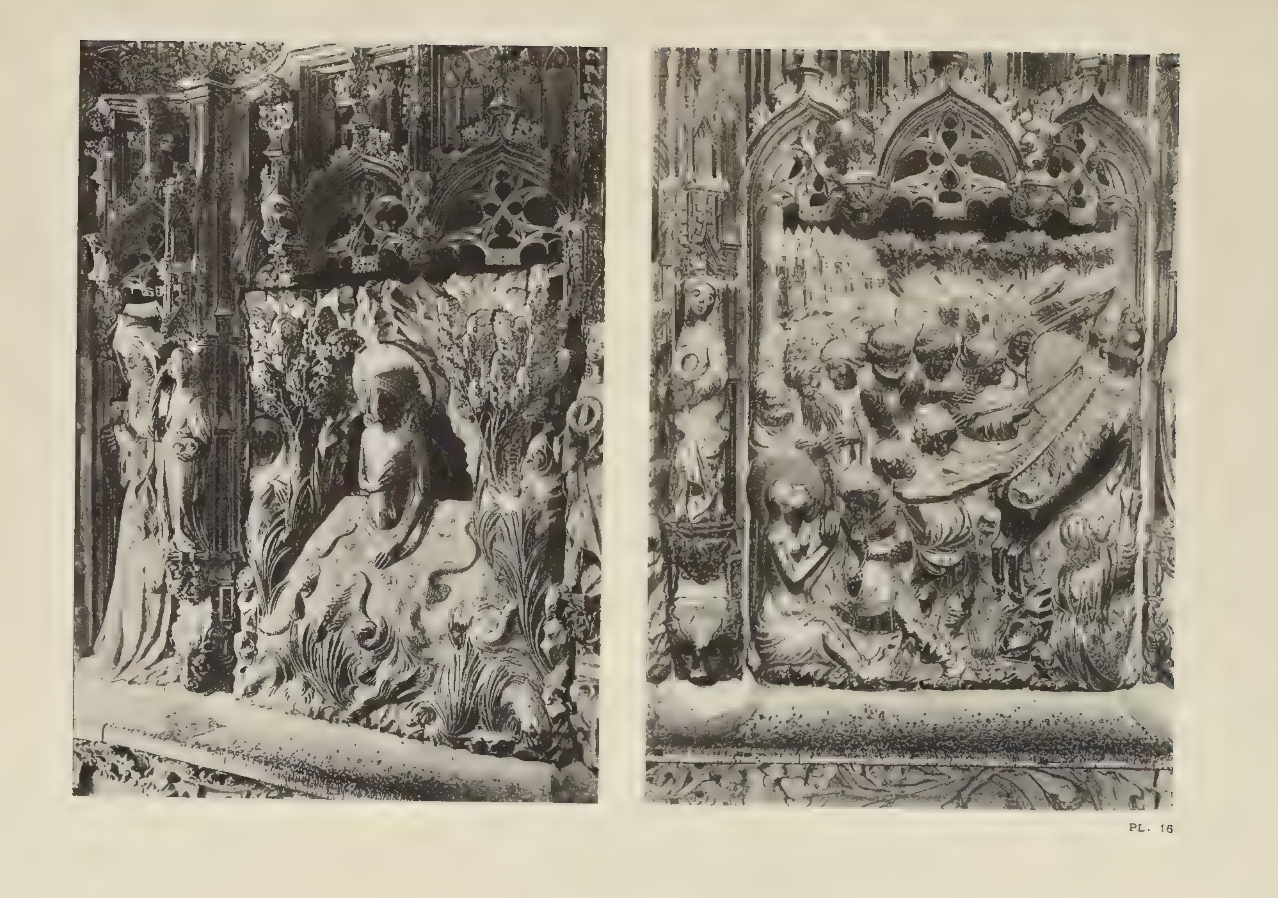
[illegible] et longtemps après [illegible].

[illegible] furent les reli[illegible]

[illegible] de Périgueux, évêque [illegible], de même, Anastase, [illegible]

[illegible]ando I[er] (1035-10[illegible]) qui avait une [illegible] spéciale pour le monastère [illegible] lui avait donné sur son épargne et pour [illegible] acheter ses péchés. Quand son [illegible] en fit sa capitale et y rétablit l'an[illegible] pour [illegible] abbé de Sahagun, un Clunisien [illegible]

[illegible] multiplier les exemples. En réalité, presque tous [illegible] au XII[e] siècle furent attribués à des religieux



PL. 16

de Cluny. En outre, ils eurent en Espagne vingt-cinq prieurés non compris les abbayes qui leur étaient affiliées.

Les grands centres clunisiens étaient en Bourgogne et en Auvergne, d'où ils rayonnèrent sur l'Aquitaine et le Languedoc. Il n'est donc pas étonnant que tous les édifices construits en Espagne sous la direction des moines de Cluny procèdent tantôt des arts de la Bourgogne ou de l'Auvergne, tantôt de ceux de l'Aquitaine ou du Languedoc et que les écoles qui se fondèrent sous leur influence reflètent dans leurs œuvres les modèles français de ces quatre provinces.

Les Cisterciens n'eurent pas sur l'architecture monastique et religieuse de l'Espagne une influence comparable à celle des Clunisiens. Leur action s'exerça surtout en Portugal. Je relève pourtant quelques fondations en Catalogne, autour de Tarragone, à Poblet et à Santas Creus où l'abbaye de Fontfroide avait envoyé des moines. Ce sont probablement ces mêmes religieux qui construisirent la vieille cathédrale de Tarragone (*phot.* 7, 8) dont le cloître (*phot.* 9 à 12) reproduit le type original et bien connu du cloître de Fontfroide et de Valmaque. Cette particularité s'explique : jusqu'au XIIe siècle, Narbonne fut la métropole de Gerone, de Barcelone et d'Urgel.

Pour si intéressants que puissent être l'historique et l'analyse de ces rapprochements, il n'entre pas dans mon dessein de présenter un relevé des édifices romans ou gothiques que possède l'Espagne. C'est un nouveau sacrifice que je suis forcé de faire. Je me bornerai donc à montrer l'origine et les caractères généraux de l'évolution artistique qui se produisit au dernier quart du XIe siècle. Pour le surplus, je choisirai parmi les statues et les bas-reliefs exécutés avant l'union de la Castille et de l'Aragon, ceux qui jalonnent le mieux la route où s'engagea l'Espagne à la suite de la France.

San Salvador de Fuentes accuse, ai-je dit, une orientation nouvelle des arts. Elle s'accentue dans la *Cámara Santa* d'Oviedo ; elle s'affirme dans le cloître du monastère de Silos le plus ancien et le plus grand des cloîtres romans, mais où l'on retrouve encore sur plusieurs chapiteaux du XIe siècle comme un reflet mourant du style *protomudejar* (*phot.* 13) ; elle est accomplie dans la cathédrale de Sigüenza (*phot.* 14, 15, 16), commencée en 1102, consacrée en 1123 par un évêque français, Bernard d'Agen, terminée au XIIIe siècle et dont le chœur,

le déambulatoire isolé et l'ordonnance intérieure, qui appartiennent à la première période, rappellent de très près la cathédrale d'Autun.

A quelle époque faut-il attribuer San Isidro (Isidoro) de Leon (*phot.* 17, 18), cet édifice célèbre où onze rois et douze reines reçurent la sépulture ? Si l'on en croit les chroniques, l'église aurait été reconstruite par Fernando I[er], mort dans les derniers jours de l'année 1065, et l'œuvre eût été bien avancée sous le règne de ce prince, puisqu'il s'y fit transporter pour y rendre le dernier soupir et y recevoir la sépulture. D'autre part, le portail et les chapelles de cette église présentent des motifs de sculptures et d'ornements très analogues à ceux de Saint-Sernin de Toulouse, de San Vicente d'Avila et de Santiago de Compostela. Or, Saint-Sernin fut consacré par Urbain II en 1096, San Vicente d'Avila remonte pour ses parties les plus anciennes au début du XII[e] siècle, Santiago fut commencé et terminé au cours du même siècle et tous ces monuments, autant par la disposition que par la sculpture relèvent de l'influence directe de Cluny. L'écart entre la date donnée par les chroniques et celle attestée par l'édifice lui-même est trop considérable pour que l'on puisse songer à les accorder. Ici, comme dans la grande majorité des églises, il y eut des reprises, des agrandissements qui se prolongèrent durant des années et des siècles.

La partie la plus intéressante de San Isidro est la chapelle et le cloître de l'aile orientale dont les voûtes d'arêtes sont couvertes de peintures à fresque admirables d'effet et de conservation (Pl. II et *phot.* 19, 20). Bien qu'il s'agisse d'une décoration où la sculpture n'intervient pas, je la retiens parce qu'elle donne la gamme des tons usuels à cette époque en Espagne comme en France d'ailleurs. Elle comprend le brun rouge, l'ocre jaune, l'indigo et le blanc. Le noir ou plutôt un brun très foncé semble obtenu par le mélange des trois premières de ces couleurs. Ce sont les teintes et à peu près les nuances qui se voient sur les statues grecques archaïques et sur les décors peints que l'architecture persane comporte au Moyen âge. Je citerai notamment le tombeau de Chah Khoda Bendé [3]. L'emploi des mêmes couleurs dans des contrées et à des époques si diverses n'est pas fortuit. Il tient à leur solidité et à leur harmonie parfaites. Plus tard, quand les procédés de fabrication se seront perfectionnés et que la double influence des chrétiens étrangers et des Mores se sera fait sentir, les polychromistes espagnols ajouteront parfois à leur palette un bleu et un vermillon choisis



Planche XVII. — Descente de croix.

Salamanque. — Bois peint et doré

Page 80

le déambulatoire [illegible] et l'ordonnance intérieure, qui appartiennent à la première [illegible] rappellent de très près la cathédrale d'Autun.

[illegible] faut-il attribuer San Isidro (Isidoro) de Leon (*phot.* 17, 18), [illegible] ou onze rois et douze reines reçurent la sépulture? Si l'on en [illegible], l'église aurait été reconstruite par Fernando I[er], mort dans les [illegible] jours de l'année 1065, et l'œuvre eût été bien avancée sous le règne de ce [illegible], puisqu'il s'y fit transporter pour y rendre le dernier soupir et y recevoir [illegible] sépulture. D'autre part, le portail et les chapelles de cette église présentent des motifs de sculptures et d'ornements très analogues à ceux de Saint-Sernin de Toulouse, de San Vicente d'Avila et de Santiago de Compostela. Or, Saint-Sernin fut consacré par Urbain II en 1096, San Vicente d'Avila remonte pour ses parties les plus anciennes au début du XII[e] siècle, Santiago fut commencé et terminé au cours du même siècle et tous ces monuments, autant par la disposition que par la sculpture relèvent de l'influence directe de Cluny. L'écart entre la date donnée par les chroniques et celle attestée par l'édifice lui-même est trop considérable pour que l'on puisse songer à les accorder. Ici, comme dans la grande majorité des églises, il y eut des [illegible] agrandissements qui se prolongèrent durant des années et des siècles.

La partie la plus intéressante de San Isidro est la chapelle [illegible] de l'aile orientale dont les voûtes d'arêtes sont couvertes de peintures à fresque admirables d'effet et de conservation (Pl. II et *phot.* 19, 20). Bien qu'il s'agisse d'une décoration où la sculpture n'intervient pas, je la retiens parce qu'elle donne la gamme des tons usuels à cette époque en Espagne comme en France d'ailleurs. Elle comprend le brun rouge, l'ocre jaune, l'indigo et le blanc. Le noir ou plutôt un brun très foncé semble obtenu par le mélange des trois premières [illegible] couleurs. Ce sont les teintes et à peu près les nuances qui se voient sur les statues grecques archaïques et sur les décors peints que l'architecture persane comporte au Moyen âge. Je citerai notamment le tombeau de Chah Khoda Bendé. L'emploi des mêmes couleurs dans des contrées et à des époques si diverses n'est pas fortuit. Il tient à leur solidité et à leur harmonie parfaites. Plus [illegible], quand les procédés de fabrication se seront perfectionnés et que la double [illegible] espagnols ajouteront parfois à leur palette un bleu et un vermillon choisis



PL. 17

parmi les plus résistants et feront entrer l'or dans la décoration ; mais aux grandes époques, ils auront tendance à exclure ces appoints trop violents et tireront la richesse d'une apparente pauvreté.

Si des Asturies, nous passons en Aragon, toute la province dont Huesca est le chef-lieu, est également riche en souvenirs de la première période romane. Après que Pierre Ier se fut emparé de la ville et en eut fait la capitale de l'Aragon, c'est-à-dire au début du XIIe siècle, des édifices religieux s'élevèrent en tous lieux. A Huesca même, on peut encore admirer San Pedro, une église à trois absides qui est une des plus anciennes constructions romanes du nord de l'Espagne (*phot.* 21, 22), et qui présente des sculptures nombreuses, caractéristiques de cette période. Je citerai, au-dessus de la grande porte extérieure, le tympan orné du symbole chrétien, motif fréquemment reproduit, les chapiteaux du cloître qui se trouvent dans le même cas et, sur d'autres édifices souvent ruinés, des crucifix et des statues du même style (*phot.* 23 à 29). La qualité des œuvres ne répondait pas toujours aux efforts déployés.

Le cloître de la cathédrale de Gerone (*phot.* 30) et celui de San Pedro de Galligans (*phot.* 31, 32, 33) de la même ville, l'église et le beau cloître de San Pablo de Barcelone (*phot.* 34, 35) dénotent un art plus avancé qu'à Huesca. J'en dirai autant de San Vicente d'Avila, dont il vient d'être question et qui est, à mon avis, le plus beau spécimen et le plus pur échantillon de l'architecture bourguignonne en Espagne. Ainsi qu'il a été dit, l'église fut sans doute fondée dans les premières années du XIIe siècle, sous le règne d'Alphonse Raymond (1109-1126), fils de Raymond de Bourgogne, et terminée, complétée ou reprise au cours du XIIIe siècle.

Le portail occidental (Pl. III) très richement décoré de statues d'excellent style rappelle celui de Saint-Ladre d'Avallon. Le tympan est soutenu en son milieu par un pilastre que surmonte une courte plate-bande terminée par des têtes de taureaux en haut relief. L'analogie, dont j'ai relevé d'autres exemples en Espagne, avec les chapiteaux bicéphales de l'architecture achéménide est flagrante. On aurait pu la croire accidentelle avant que je n'aie indiqué par des exemples décisifs et que M. Choisy n'ait démontré dans son histoire de l'architecture la part considérable qu'il faut faire à l'Orient iranien dans la constitution de l'architecture romane [4].

Le portail sud est du même style que le portail occidental, mais d'une ordonnance plus simple (*phot.* 36). Il ressemble à celui de San Isidro de Leon ; et tous deux sont apparentés avec certaines églises clunisiennes de la Bourgogne. Pourtant, il est impossible de ne pas remarquer dans les ravissantes figures de l'ébrasement comme le sceau de l'école de Toulouse.

Gerone, Barcelone et Huesca nous avaient transportés loin d'Avila, Leon nous ramène dans son voisinage. Il en est de même de Zamora et de Salamanque.

Zamora eut successivement pour évêque Bernard de Périgueux et Jérôme de Périgueux, deux Français. Il est reçu que la cathédrale fut édifiée par Bernard. La confusion est évidente. Peut-être fut-elle commencée sous l'épiscopat de Jérôme, mort en 1126. En tout cas, elle fut consacrée en 1174. Cette date donnée par une épitaphe refaite au XVIIIe siècle est d'accord avec le style de l'édifice. Comme la vieille cathédrale de Salamanque, qui eut aussi Jérôme pour archevêque, elle semble l'œuvre d'un architecte aquitain (*phot.* 37, 38, 39).

Toutefois, en dépit de ses coupoles, dont le galbe rappelle celui de l'ancienne pyramide du clocher de Saint-Front à Périgueux et le tracé du clocher de Sainte-Marie à Saintes, les motifs de sculptures décoratives, les colonnes, les bas-reliefs et les têtes incrustées dans la façade donnent à l'édifice un aspect spécial très rare en Espagne. Ces caractères sont-ils locaux et dénotent-ils, comme sur les rives méridionales du Rhône, une longue survivance des traditions romaines? Cette hypothèse peut se défendre ; je croirais plutôt à une importation. Les églises du Thor, de Vénasques, de Pernes, le porche de Notre-Dame-des-Doms à Avignon, ceux de Saint-Gilles et de Saint-Trophyme d'Arles, reproduisent également dans leurs détails des motifs empruntés aux édifices romains qui couvrent encore de leurs fragments le sol de la Provence.

Au point de vue de la sculpture et de la longue survivance des formes, je signalerai dans le portail les colonnes corinthiennes et les niches qui semblent provenir, les unes comme les autres, d'un monument de la décadence romaine (*phot.* 40, 41, 42). L'on remarquera notamment les bustes sertis dans une sorte de fenêtre que déjà l'on trouve associés aux monuments de la Gaule romaine sur le versant septentrional des Pyrénées et qui deviendront d'un usage si courant dans l'architecture de la Renaissance espagnole, et aussi l'archivolte laurée et le bas-relief du tympan qui couronnent ces bustes.



Planche XVIII. — Retable du couvent de San Francisco.

Musée de Valladolid. — Bois peint. — Phot Lacoste. Madrid.

(Page 80)

Le p[illegible] du même style que le portail occidental, mais d'une ordonnance [illegible] (*phot.* 36). Il ressemble à celui de San Isidro de Leon ; et [illegible] apparentés avec certaines églises clunisiennes de la Bourgogne. [illegible] impossible de ne pas remarquer dans les ravissantes figures de [illegible] comme le sceau de l'école de Toulouse.

[illegible] Barcelone et Huesca nous avaient transportés loin d'Avila. Leon nous [illegible] dans son voisinage. Il en est de même de Zamora et de Salamanque. [illegible]mora eut successivement pour évêque Bernard de Périgueux et Jérôme [illegible]rigueux, deux Français. Il est reçu que la cathédrale fut édifiée par Bernard. La confusion est évidente. Peut-être fut-elle commencée sous l'épiscopat de [illegible]rôme, mort en 1126. En tout cas, elle fut consacrée en 1174. Cette date donnée par une épitaphe refaite au XVIIIe siècle est d'accord avec le style de l'édifice. Comme la vieille cathédrale de Salamanque, qui eut aussi Jérôme pour archevêque, elle semble l'œuvre d'un architecte aquitain (*phot.* 37, 38, 39).

Toutefois, en dépit de ses coupoles, dont le galbe rappelle celui de l'ancienne pyramide du clocher de Saint-Front à Périgueux et le tracé du clocher de Sainte-Marie à Saintes, les motifs de sculptures décoratives [illegible], les bas-reliefs et les têtes incrustées dans la façade donnent à [illegible] aspect [illegible] en Espagne. Ces caractères sont-ils locaux [illegible]-ils, comme sur les rives méridionales du Rhône, une longue survivance des traditions romaines ? Cette hypothèse peut se défendre ; je croirais plutôt à une importation. Les églises du Thor, de Vénasques, de Pernes, le porche de Notre-Dame-des-Doms à Avignon, ceux de Saint-Gilles et de Saint-Trophyme d'Arles, reproduisent également dans leurs détails des motifs empruntés aux édifices romains qui couvrent encore de leurs fragments le sol de la Provence.

Au point de vue de la sculpture et de la longue survivance des formes, je [illegible]alerai dans le portail les colonnes corinthiennes et les niches qui semblent [illegible]venir, les unes comme les autres, d'un monument de la décadence romaine (*phot.* 40, 41, 42). L'on remarquera notamment les bustes sertis dans une sorte de fenêtre que déjà l'on trouve associés aux monuments de la Gaule romaine sur le versant septentrional des Pyrénées et qui deviendront d'un usage si courant dans l'architecture de la Renaissance espagnole, et aussi l'archivolte laurée et le bas-relief du tympan qui couronnent ces bustes.



PL. 18

L'église de la Magdalena, anciennement des Templiers, est également située à Zamora (*phot.* 43). Comme la cathédrale, elle appartient au XIIe siècle, mais son beau portail, chargé de sculptures décoratives, est conçu dans le style de ceux de San Vicente d'Avila. Je n'aurais pas cité ce monument s'il ne renfermait deux tombeaux de templiers appartenant à la même période romane et dont l'un est le plus beau de tous ceux que j'ai vus en Espagne (Pl. IV, fig. 2).

Au-dessous d'un portique à deux travées, que couronne l'édifice à l'intérieur duquel la scène se passe, un saint personnage vient d'expirer et repose sur son lit de mort. La couche est appuyée à une muraille où sont sculptés des séraphins tandis que deux anges, après l'avoir enveloppée dans le linceul, emportent en paradis l'âme matérialisée du défunt[5] (*phot.* 44).

L'artifice employé pour éventrer l'édifice est usuel dans l'imagerie ; les motifs de décoration des colonnes, des bases, des chapiteaux, les animaux fantastiques qui luttent dans les tympans se rencontreraient aussi dans d'autres monuments de la même époque ; mais je n'en sais pas où la sculpture décorative soit rendue avec plus de franchise et traitée avec plus de talent. Il faut atteindre au chef-d'œuvre de l'art roman, au portique de Santiago de Compostela pour trouver un morceau aussi accompli, et encore la Gloria porte-t-elle des traces manifestes d'une époque de transition et appartient-elle, sans doute, à des temps un peu plus modernes que le tombeau de la Magdalena. Je signalerai encore dans ce dernier monument, parce que la photographie les rend mal, les deux coupoles plates en forme de conque dont les canaux se raccordent par l'intermédiaire de trompes avec le plan carré de chaque travée. Il existe une image très exacte de ce motif ornemental sur la façade de la cathédrale et l'on en trouve la reproduction extérieure sur le devant d'autel de Silos (Pl. VI). Il est d'origine perse comme le montre l'exemple très ancien que j'en ai découvert au palais de Sarvistan.

Je n'insisterai pas sur la vieille cathédrale de Salamanque (*phot.* 45) parce qu'elle n'ajoute aucun élément à nos connaissances et que ses chapiteaux reproduisent des motifs utilisés à Silos (*phot.* 13) et à San Vicente d'Avila (*phot.* 36).

Dans cette nomenclature forcément abrégée et bien sèche, il convient encore de comprendre un édifice d'Estella (Navarre) désigné sous le nom de palais du duc de Granada (*phot.* 46). Il est en ruines. Mais les monuments civils de cette période sont rares en Espagne, et celui-ci me paraît inconnu. Au surplus, il

présente un précieux chapiteau où des cavaliers couverts d'un habit de mailles s'attaquent à la lance, tandis que l'infanterie combat avec des masses et des haches. Sur ce même chapiteau repose une base de colonne retenue par des crochets, mieux vaut dire des griffes, qui, au lieu de se détacher du tore de la base, semblent partir du tailloir pour fixer l'ordre supérieur. Sous cette forme spéciale, le crochet est un ornement d'une conception judicieuse, rationnelle et dont je ne me souviens pas, cependant, d'avoir vu d'autres exemples.

Les statues isolées remontant à la période romane sont si rares, qu'avant de poursuivre la description de celles qui sont liées à l'architecture, je dois parler de la Vierge célèbre dans toute l'Espagne et aux pieds de laquelle les reines viennent prier à l'occasion de leurs relevailles. Je veux parler de Notre-Dame d'Atocha (la Vierge des Genêts), une image très médiocre, mutilée au surplus et dont les uniques mérites résident dans son antiquité et dans les souvenirs qui, depuis des siècles, y sont attachés (*phot.* 47).

La cathédrale de Santiago de Compostela, à laquelle j'ai fait allusion en parlant des tombeaux de Zamora, fut commencée par Alphonse VI (1066-1109) et continuée pendant l'épiscopat de Bernard d'Agen qui avait été évêque de Sigüenza avant d'être appelé à Santiago. Il y a déjà longtemps que l'on a établi un parallèle entre Saint-Sernin de Toulouse et la cathédrale de Santiago. Il est exact. M. l'abbé Bouillet l'a étendu à l'église de Conques, a montré que cette dernière dérive des monuments d'Auvergne, que la route suivie par les pèlerins relie entre eux ces divers monuments et que beaucoup d'églises espagnoles reproduisent telles ou telles dispositions de la cathédrale de Compostelle.

La sculpture romane n'a rien produit de plus beau que les statues du magnifique portail, dit *Pórtico de la Gloria*, placé dans l'axe et formant l'entrée de la cathédrale (Pl. V). Il est l'œuvre de Mateo, maître architecte et sculpteur qui dirigea les travaux de la cathédrale durant la seconde moitié du XIIe siècle et le début du XIIIe [6]. Comme ceux de ses contemporains et de ses devanciers qui taillèrent les statues et les ornements de Saint-Sernin de Toulouse, de San Isidro de Leon, de San Vicente d'Avila et de tant d'autres édifices, le grand artiste à qui nous devons la Gloria était un représentant de ces écoles méridionales de la France créées et vivifiées par les moines de Cluny.

Le portail comprend trois baies, mais un pilastre formant meneau divise la



Planche XIX. — Retable de l'autel de Sainte Anne.

Chapelle du Condestable de la Cathédrale de Burgos — Retable peint et doré.
Phot. Lévy.

(Page 80)

présente un [illegible] où des cavaliers couverts d'un habit de mailles s'attaqu[illegible] tandis que l'infanterie combat avec des masses et des hach[illegible] chapiteau repose une base de colonne retenue par des [illegible] dire des griffes, qui, au lieu de se détacher du tore de la [illegible] partir du tailloir pour fixer l'ordre supérieur. Sous cette forme [illegible] est un ornement d'une conception judicieuse, rationnelle et [illegible] ne me souviens pas, cependant, d'avoir vu d'autres exemples.

[illegible] statues isolées remontant à la période romane sont si rares, qu'avant de [illegible] la description de celles qui sont liées à l'architecture, je dois parler [illegible] la Vierge célèbre dans toute l'Espagne et aux pieds de laquelle les reines viennent prier à l'occasion de leurs relevailles. Je veux parler de Notre-Dame d'Atocha (la Vierge des Genêts), une image très médiocre, mutilée au surplus et dont les uniques mérites résident dans son antiquité et dans les souvenirs qui, depuis des siècles, y sont attachés (*phot.* 47).

[illegible] cathédrale de Santiago de Compostela, à laquelle j'ai fait allusion en parlant

[illegible]

nuée pendant l'épiscopat de Bernard d'Agen qui avait [illegible] Siguenza avant d'être [illegible] à Santiago. Il y a déjà longtemps que [illegible] parallèle entre Saint-Sernin de Toulouse et la cathédrale de San[illegible] exact. M. l'abbé Bo[illegible] a étendu à l'église de Conques, a montré que cette dernière [illegible] des monuments d'Auvergne, que la route suivie par les pèlerins relie entre eux ces divers monuments et que beaucoup d'églises espagnoles reproduisent [illegible] ou telles dispositions de la cathédrale de Compostelle.

La sculpture romane n'a rien produit de plus beau que les statues du magni[illegible] portail, dit *Pórtico de la Gloria*, placé dans l'axe et formant l'entrée de la [illegible]drale (Pl. V). Il est l'œuvre de Mateo, maître architecte et sculpteur qui [illegible] les travaux de la cathédrale durant la seconde moitié du XII[e] siècle et le [illegible] du XIII[e]. Comme ceux de ses contemporains et de ses devanciers qui [illegible] statues et les ornements de Saint-Sernin de Toulouse, de San Isidro de Leon, de San Vicente d'Avila et de tant d'autres édifices, le grand artiste à [illegible] devons la Gloria était un représentant de ces écoles méridionales de [illegible] les par les moines de Cluny.

[illegible] un pilastre formant meneau divise la



PL. 19

baie centrale. Adossée à ce meneau et portée sur une colonne d'onyx d'un beau travail est la statue assise de Santiago. Elle est dominée par une statue du Sauveur découvrant ses plaies et entourée par les évangélistes, les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse jouant de divers instruments, les apôtres, les patriarches, les prophètes, des anges et de saints personnages du Nouveau Testament. Certaines figures sont posées sur les colonnes des ébrasements, les musiciens sont distribués sur la voussure qui forme une archivolte puissante au-dessus de la porte centrale et les autres personnages ou les bas-reliefs, sur le tympan de la même baie et aux naissances des divers arcs de la voûte. Une représentation du purgatoire et de l'enfer complète ce merveilleux ensemble.

La base des colonnes repose sur des monstres grimaçants. Le germe de cette disposition, c'est-à-dire l'idée de se servir d'un animal comme support se trouve en Assyrie, dans les taureaux qui portaient la retombée des voûtes de certaines baies ; la Perse l'emprunta plus tard à sa voisine et elle le répandit dans tous les pays qui acceptèrent quelques formules de l'architecture iranienne. En Espagne, les animaux supportent souvent des tombeaux, mais c'est d'une manière exceptionnelle qu'ils sont associés à des bases de colonnes. Il est impossible de ne pas remarquer aussi pour leur élégance exquise les deux premières colonnes appartenant aux ébrasements de la baie centrale. Leurs ornements en hélice et les petits anges — disons les amours — mêlés aux rinceaux font songer aux œuvres les plus gracieuses de l'architecture romaine et plus tard à celles de la Renaissance [7]. Les motifs analogues que l'on trouve chez nous vers cette époque sont loin d'être traités avec autant de charme et de délicatesse. L'attention est encore appelée sur les chapiteaux de certaines colonnes dont le portail de la cathédrale de Zamora offre le prototype ; la feuille ouverte, bien détachée de la corbeille, avec sa tige fine et ses dentelures présente déjà tous les caractères des chapiteaux français d'allure si libre et si correcte datant de 1230 à 1240. Il est intéressant de rencontrer au cœur de la Galice l'épanouissement des formes qui s'élaboraient en Italie et en France à la même époque.

Les statues que j'ai décrites ou citées jusqu'ici étaient polychromes. Cependant, peu d'entre elles ont conservé des traces manifestes de couleur. J'ai expliqué les motifs nombreux de sa disparition : inclémences atmosphériques, nature des matériaux, lavages réitérés. A Santiago, pour la première fois, la

sculpture est franchement peinte. J'ai peine à croire que les tons dont elle est revêtue reproduisent ceux de la polychromie primitive et qu'au XVIIe siècle, quand on rafraîchit les couleurs, on n'ait pas innové. En tout cas, ils sont discrets et n'ont pas la brutalité de ceux employés, lors de sa restauration, au portail d'Orense qui rappelle la Gloria de Santiago sous bien d'autres rapports.

La cathédrale de Tarragone relève encore de l'art français, mais, à l'inverse des monuments qui viennent d'être cités, elle appartient au groupe des édifices cisterciens. J'aurai l'occasion d'en reparler en étudiant les sculptures du portail.

Le doute fâcheux que les restaurations font peser sur la polychromie de la Gloria et du portail de la cathédrale d'Orense diminue la valeur documentaire d'un certain nombre de statues et de monuments. La Vierge de style byzantin que l'on vénère dans le cloître de la cathédrale de Barcelone rentre dans cette catégorie. La même difficulté ne se présente pas heureusement pour le devant d'autel en bronze émaillé qu'admirent à juste titre les rares visiteurs du musée provincial de Burgos (Pl. VI). Ce merveilleux monument provient du monastère de Santo Domingo de Silos.

Sur un fond de métal que traversent des bandes horizontales guillochées, compris entre les colonnes et placés sous les pinacles d'un cloître ou d'un riche portique, se détachent les douze apôtres rangés à la droite et à la gauche de Dieu qui, assis sur un trône, occupe le centre de la composition.

Ici, comme dans le tombeau de Zamora, le sculpteur a placé la scène dans un édifice dont on aperçoit la partie supérieure et dont le soubassement éventré est remplacé par un portique. L'édifice ou plutôt les édifices représentés appartiennent au groupe des monuments à coupole de style perse et sont analogues à San Pedro de Camprodon et à une église que l'on trouve sur un singulier chapiteau du XIIe siècle provenant des ruines de Saint-Sauveur de Nevers, et que j'ai reproduit dans le Ve volume de l'Art antique de la Perse (p. 161, n. 1, fig. 115). L'influence de l'Orient s'y manifeste encore à ce mélange d'arcatures en plein cintre et d'arcs outrepassés caractéristiques de l'architecture *protomudejare* et *mudejare*. Quant aux colonnes et aux chapiteaux du cloître, ils ont un air de famille marqué avec le support engagé dans le trumeau central de la Gloria ; à défaut d'autres renseignements tirés du style des personnages et de leurs attributs, ils suffiraient pour dater cette précieuse relique. D'une



Planche XX. — MONUMENT FUNÉRAIRE DE DON JUAN II ET DE DOÑA ISABEL.

Chartreuse de Miraflores. — Albâtre. — Œuvre de Gil de Syloe. — Phot. Lévy.

(Page 81)

sculpture [illegible]ment peinte. J'ai peine à croire que les tons dont elle est re[illegible]ent ceux de la polychromie primitive et qu'au XVIIe siècle, [illegible] les couleurs, on n'ait pas innové. En tout cas, ils sont [illegible] pas la brutalité de ceux employés, lors de sa restauration, au [illegible] qui rappelle la Gloria de Santiago sous bien d'autres rapports. [illegible]thédrale de Tarragone relève encore de l'art français, mais, à l'inverse [illegible]onuments qui viennent d'être cités, elle appartient au groupe des édifices [illegible]erciens. J'aurai l'occasion d'en reparler en étudiant les sculptures du portail.

Le doute fâcheux que les restaurations font peser sur la polychromie de la Gloria et du portail de la cathédrale d'Orense diminue la valeur documentaire d'un certain nombre de statues et de monuments. La Vierge de style byzantin que l'on vénère dans le cloître de la cathédrale de Barcelone rentre dans cette catégorie. La même difficulté ne se présente pas heureusement pour le devant d'autel en bronze émaillé qu'admirent à juste titre les rares visiteurs du musée provincial de Burgos (Pl. VI). Ce merveilleux monument provient du [illegible] Domingo de Silos.

Sur un [illegible] métal que traversent des bandes horizontales guillochées, compris entre [illegible]olonnes et placés sous les pinacles [illegible] ou d'un [illegible]tachent les douze apôtres rangés à la [illegible] gauche de Dieu qui, [illegible] un trône, occupe le centre de la composition

Ici, [illegible] le tombeau de Zamora, le sculpteur a placé la scène dans un édifice dont on [illegible] la partie supérieure et dont le soubassement éventré est remplacé par un portique. L'édifice ou plutôt les édifices représentés appartiennent au groupe des monuments à coupole de style perse et sont analogues à San Pedro de Camprodon et à une église que l'on trouve sur un singulier chapiteau du XIIe siècle provenant des ruines de Saint-Sauveur de Nevers, et que j'ai reproduit dans le Ve volume de l'Art antique de la Perse (p. 161, n. 1, fig. 115). L'influence de l'Orient s'y manifeste encore à ce mélange d'arcatures [illegible]lein cintre et d'arcs outrepassés caractéristiques de l'architecture *protomu-*

[illegible]

[illegible] un air de famille marqué avec le support engagé dans le trumeau central

[illegible]se relique. D'une



PL. 20

manière manifeste, le devant d'autel appartient à la seconde moitié du XIIe siècle. J'ajouterai que dans son ensemble et dans certains de ses détails, il rappelle de si près les émaux champlevés limousins de la même période qu'on a pu l'attribuer à des artistes français. Leur collaboration est certaine. Je serais surpris cependant que l'Espagne ne soit pas intervenue, au moins dans la composition. Il flotte autour de ce monument une atmosphère spéciale qui laisse peu de doutes à ce sujet.

L'émailleur, peut-être par timidité, peut-être pour répondre aux intentions de l'auteur du devant d'autel, ne s'est attaqué qu'à des parties planes : les vêtements de Dieu et des apôtres, les nimbes des saintes figures, l'ange, la colombe et les deux monstres ailés qui garnissent les triangles curvilignes entre lesquels est placée l'image de Dieu et de petits médaillons rectangulaires incrustés dans le cadre général. D'autre part, toutes les têtes et les motifs d'architecture traités en bas-relief sont simplement dorés. Il en est de même des mains et des pieds avec cette seule distinction qu'ils n'ont pas de saillies et ne sont indiqués que par un sillon ouvert au burin.

Les robes, les manteaux, le corps de la colombe, celui des animaux ailés, les médaillons incrustés dans le cadre sont de ce bleu foncé ou de ce vert puissant qui caractérisent les émaux limousins. Les plis des vêtements et en général tous les détails sont signalés par un trait métallique fort délié, réservé dans la masse du métal. Des cabochons sertis dans les cadres alternaient avec les médaillons émaillés et complétaient la décoration. Il reste la majeure partie des médaillons, en revanche les cabochons ont à peu près tous disparu. Malgré les dégradations qu'il a subies, ce bas-relief est d'une richesse et d'une splendeur insignes.

Outre le devant d'autel, le monastère de Silos possédait un mobilier religieux dont chaque pièce était un joyau inestimable. On a pu sauver quelques coffrets, un calice et un retable [8].

L'un des coffrets composé d'une dent d'éléphant appartint à la fille d'Abd er Rahman III qui fut Khalife de Cordoue au commencement du Xe siècle ; le second est encore un ivoire musulman exécuté à Cuenca en 1026 par Mohammed Ben Zeiyan et remonté avec des émaux limousins vers 1150 ; le troisième est en émail champlevé. Le calice qui, selon le rite mozarabe, servait à donner la com-

munion sous les espèces du vin, présente un des plus beaux exemples connus de l'orfèvrerie *mudejare* et, à la forme chrétienne du vase sacré, associe de délicats filigranes dessinant des arcades en fer à cheval d'un style très pur. Sur le pied est gravée une inscription au nom de saint Dominique, abbé de Silos, pour qui on le cisela au cours du XIe siècle. Enfin le triptyque est en cuivre gravé et porte sous un portique des figures d'apôtres. Il complétait le devant d'autel conservé au musée.

Parmi les sculptures polychromes d'âge certain, l'on rangera encore celles que renferme le musée de Leon. L'ancien couvent de San Marcos où il a été installé est immense et la collection bien petite. Mais elle est si précieuse qu'on en a dérobé la moitié. Au nombre des objets oubliés ou respectés par les voleurs se trouvent le Christ dont il a été fait mention et deux statues provenant d'Orense, près d'Oviedo. Celles-ci ne paraissent pas avoir été repeintes.

La tête, les mains et en général les nus taillés dans le bois ainsi que les vêtements de toile durcie et appliquée au moyen d'un enduit ont reçu des teintes plates empruntées à la même palette que les fresques du Panthéon. Le noir est discret, il sert de rehaut et, à ce titre, remplace l'or.

Un triptyque en bois, de la même époque que les statues, a également échappé à la destruction. Il comporte de larges parties dorées sur lesquelles s'enlèvent des taches de couleur. La technique sommaire et bien fruste de ce morceau ne nuit en rien à sa puissance décorative.



CHAPITRE V

PÉRIODE GOTHIQUE

Cathédrale de Leon. — Tombeaux polychromes de Salamanque. — Cathédrale de Burgos. — Statues de l'évêque Maurice. — Statues de pierre du musée de Leon. — Cathédrale de Tarragone. Statues du porche. — Mise au tombeau de Perpignan. — Cloître de la cathédrale de Burgos. — Chef de saint Valère. — Vierge de Huarte. — Saint Georges de la chapelle de l'Audiencia de Barcelone. — Statues polychromées de Don Juan II, du duc et de la duchesse de Cardenas.

La période romane à laquelle appartiennent les monuments décrits jusqu'ici se prolongea en Espagne un peu plus longtemps que chez nous. Il faut attendre au XIIIe siècle avant de rencontrer une construction gothique. Je reprends cette désignation faute de meilleure, car le mot d'ogival que l'on a essayé de lui substituer n'est pas moins défectueux quand il s'agit d'une architecture où l'emploi de l'ogive est usuel, mais au demeurant secondaire.

La plus parfaite des cathédrales gothiques de l'Espagne, la cathédrale neuve de Leon, est aussi légère et aussi bien conçue que les meilleures églises françaises (*phot.* 46, 47). Elle fut fondée, dit-on, par l'évêque Manrique, qui mourut au cours de l'année 1205. Si la tradition est vraie, les travaux à cette date devaient être bien peu avancés, car l'église était en construction en 1258 et en 1273 et ne fut achevée qu'en 1303.

L'on a depuis longtemps signalé les rapports que présente la cathédrale de Leon avec des édifices français de la même époque. Tour à tour on l'a comparée à Saint-Denis, à la cathédrale de Reims, à celle de Beauvais, à celle de Bayonne. Quelques-uns y ont vu une copie de la cathédrale de Chartres. Personne n'a tort, parce que l'architecte était un éclectique. Il est manifeste cependant que

l'auteur ou les auteurs des statues et des bas-reliefs du porche (*phot.* 49) furent hantés par le souvenir de celles du porche de la cathédrale de Chartres et du portail de la cathédrale de Reims. Toutefois les copies sont inférieures au modèle.

En revanche, une Vierge placée sur un autel, une Annonciation et la statue tombale du roi Ordoño II, fondateur de la première cathédrale de Leon, qu'une grille empêche malheureusement de bien photographier (*phot.* 50), méritent une mention. Mais une statue détachée sans doute d'un tombeau princier et oubliée dans une niche, contre les parois de l'église, se signale entre toutes par la fermeté et la hardiesse de l'exécution (Pl. VII, fig. 1). A mon avis, elle est peut-être le plus beau jalon placé sur la route qui unit l'art espagnol du XIIIe à celui du XIVe siècle. La peinture des nus et des étoffes la rend encore plus précieuse. Bien que les tons soient fanés, comme on l'observe toujours sur la pierre, ils n'en gardent pas moins une harmonie très délicate.

A la fin du XIIIe siècle appartiennent encore les statues de pierre conservées dans le musée (Pl. VII, fig. 2). Comme dans les œuvres précédentes, l'on y sent dominer à un tel degré l'influence française, que l'on a l'impression qu'elles sont l'œuvre d'artistes appelés en Espagne par des religieux appartenant à l'ordre de Cluny ou du moins d'artistes espagnols dirigés par des sculpteurs français.

La remarque faite à propos de la statue princière de la cathédrale de Leon s'applique à la polychromie de quatre monuments funéraires incrustés dans les murs de la vieille cathédrale de Salamanque. Le premier est le tombeau de Don Alonso Vidal Dean de Avila; le second renferme les cendres de Don Diego Lopez, archidiacre de Ladesma; dans le troisième repose Doña Elena morte en 1270, et dans le dernier, le chantre Aparicio décédé quatre ans plus tard. Le sarcophage, la figure allongée sur le couvercle et la niche où il est placé sont peints dans la même gamme. Le rouge, le bleu, le noir et le blanc dominent; le jaune s'y rencontre aussi, mais comme j'ai eu l'occasion de l'indiquer, il serait, plutôt qu'un véritable ton, la couleur du mordant, — de la mixtion, pour employer le terme technique — servant à fixer la dorure. Enfin, l'on trouve quelques notes vertes dans les feuillages de l'archivolte couronnant la niche ogivale où est placé le tombeau de Doña Elena. Certains détails sont à signaler. Comme le tombeau de Zamora, comme le devant d'autel de Silos, le monument funéraire de Doña Elena comprend un



Planche XXI. — Monument funéraire de don Juan II et de Doña Isabel, et tombeau de l'infant Alonzo leur fils.

Chartreuse de Miraflores. — Albâtre. — Œuvres de Gil de Siloe.

(Page 81)

[illegible] eur de celle [illegible] cathédrale de Chartres et du portail [illegible] de Reims [illegible] es copies sont inférieures au modèle.

[illegible] une [illegible] sur un autel, une Annonciation et la statue [illegible] du roi [illegible] ndateur de la première cathédrale de Leon, qu'une [illegible] empêche [illegible] ment de bien photographier (*phot.* 50), méritent une men[illegible] statue détachée sans doute d'un tombeau princier et oub[illegible] che, contre les parois de l'église, se signale entre toutes [illegible] et la hardiesse de l'exécution (Pl. VII, fig. 1). A mon avis, elle [illegible] le plus beau jalon placé sur la route qui unit l'art espagnol du [illegible] du XIVe siècle. La peinture des nus et des étoffes la rend encore plus [illegible]. Bien que les tons soient fanés, comme on l'observe toujours sur la pierre, [illegible] n'en gardent pas moins une harmonie très délicate.

A la fin du XIIIe siècle appartiennent encore les statues de pierre conservées dans le musée (Pl. VII, fig. 2). Comme dans les œuvres précédentes, l'on y sent dom[illegible] à un tel degré l'influence française, que l'on a l'impression qu'elles [illegible] œuvre d'artistes appelés en Espagne par des [illegible] à l'ordre de [illegible] ou du moins d'artistes espagnols dirigés par de[illegible] français.

[illegible] remarque faite à propos de la statue princière [illegible] ale de Leon [illegible] applique à la polychromie de quatre monuments funéraires incrustés dans les murs de la vieille cathédrale de Salamanque. Le premier est le tombeau de Don Alonso Vidal Dean de Avila; le second renferme les cendres de Don Diego Lopez, archidiacre de Ladesma; dans le troisième repose Doña Elena morte en 1270, et dans le dernier, le chantre Aparicio décédé quatre ans plus tard. Le sarcophage, la figure allongée sur le couvercle et la niche où [illegible] est placé sont peints dans la même gamme. Le rouge, le bleu, le noir et le [illegible] dominent; le jaune s'y rencontre aussi, mais comme j'ai eu l'occa[illegible] de l'indiquer, il serait, plutôt qu'un véritable ton, la couleur du mor[illegible] de la mixtion, pour employer le terme technique — servant à fixer [illegible] Enfin, l'on trouve quelques notes vertes dans les feuillages de [illegible] ronnant la niche ogivale où est placé le tombeau de Doña Elena. [illegible] signaler. Comme le tombeau de Zamora, comme le



PL. 21

portique qui troue un édifice représenté au-dessus. La seule différence réside dans le style de l'édifice, roman oriental dans le premier, roman dans le second et d'un beau gothique dans celui-ci. En revanche, le tombeau du chantre Aparicio est dominé par un entablement *mudejar* très pur. Il se compose d'une frise noire, brodée d'arabesques d'or et d'une corniche alvéolée qui paraît empruntée au palais d'un prince musulman. Cette particularité de style s'observe aussi dans les vêtements : tandis que la femme porte une robe bleue très simple et un manteau de drap d'or doublé de rouge, le chantre est vêtu d'une robe taillée dans une étoffe orientale où les bandes horizontales rouges alternent avec des bandes bleues à deux tons, rehaussées de légers ornements d'or.

J'ai examiné de très près les quatre tombeaux de Salamanque parce qu'ils constituent l'ensemble polychrome le plus complet que nous offre le XIII[e] siècle et ils m'ont paru n'avoir pas subi de restauration importante. Ils forment deux groupes distincts et de valeur artistique très différente. Celui de Doña Elena et celui du chantre Aparicio l'emportent à bien des points de vue sur les deux premiers, tout en restant d'un art inférieur à la statue royale de la cathédrale de Leon.

A Burgos, dans le chœur de la cathédrale, se trouve un monument qui montre en quel honneur, au XIII[e] siècle, l'Espagne tenait encore l'art du cuivre émaillé. Je veux parler de la statue tombale de l'évêque Maurice mort en 1238 et dont une autre image, celle-ci en pierre, repose sur la colonne qui divise la célèbre porte *del Sarmental* (*phot.* 51). On devait bien ce double hommage au prélat qui, sous le règne de saint Ferdinand, fonda et fit commencer la cathédrale au cours de l'année 1221.

La statue tombale est d'une époque beaucoup plus moderne que le devant d'autel de Silos — près d'un siècle et demi les sépare — et d'un art bien différent, toutefois elle le rappelle par la coloration des émaux et par la proportion relative des parties dorées et des parties colorées. Ici encore, la superficie du métal l'emporte de beaucoup sur celle de l'émail.

La mitre en or ouvragé avec des cabochons sertis dans le parement, le collier et le pan du pallium sont traités et ornés de la même manière. La tunique, la chasuble et les chaussures sont aussi en or plein. La tunique est brodée de châteaux, et la chasuble, de fleurs de lys compris les uns comme les autres dans un

réseau formé de losanges. Sur le visage, sur les mains et sur les chaussures, le métal est également apparent.

Les seules parties émaillées se réduisent au manipule, au coussin où repose la tête et à quelques détails de seconde importance.

Le manipule à fond gros bleu est semé de disques verts et de fleurs de crucifère rose pâle comprises dans un cerne d'or très accusé. Le centre du disque vert est également occupé par une fleur de crucifère rose pâle.

Enfin, le coussin du même bleu que le manipule est divisé en losanges par un réseau de lignes violettes. Chaque losange est occupé lui aussi par une fleur de crucifère. Les pétales sont d'un vert très doux et le cœur est rouge carmin. Mais, alors qu'un large trait d'or entoure les fleurs, les lignes composant le réseau violet sont en contact direct avec le fond bleu.

Jusqu'à ces dernières années, la statue tombale de l'évêque Maurice était cachée sous une table très large qui la préservait sans doute, mais qui empêchait aussi de la voir. Le chapitre, mieux inspiré, vient de la placer sur un socle où l'on peut l'admirer et l'étudier comme elle le mérite.

La nécessité de réunir par âge et par genre les œuvres des sculpteurs espagnols me force à de continuels déplacements. Je voyagerai moins par la suite, mais, au début, il me faut poursuivre les imagiers partout où s'exerce leur talent et, comme les îlots artistiques sont d'autant plus clairsemés que l'époque est plus lointaine, les mêmes noms, les mêmes villes, reviendront à diverses reprises. Ainsi, après avoir décrit les peintures de San Isidro de Leon et la statue royale de la cathédrale neuve de la même ville, j'ai fait une rapide excursion à Salamanque et à Burgos où se trouvaient des sarcophages et des statues gisantes polychromes. Me voici ramené une fois de plus en Aragon.

Les statues placées sur la façade de la cathédrale de Tarragone peuvent se diviser en trois groupes distincts (*phot.* 52 à 56). Le premier comprend les images des neuf apôtres commandées à maître Bartolome par l'archevêque Olivella[1]. Elles remontent à l'année 1278. Dans le second[2], on range les trois derniers apôtres et les neuf prophètes, que le maître Jayme Castayls fit en 1376 (Pl. VIII). Enfin, le dernier se réduit à la Vierge placée devant le pilier de la grande porte et au bas-relief sans importance du piédestal qui la soutient (Pl. IX et *phot.* 57).

Les apôtres et les prophètes, bien qu'exécutés à un siècle de distance, sont



Planche XXII. — Retable de la chapelle de Miraflores.

Bois peint et doré. — Œuvre de Gil de Syloe et de Diego de La Cruz. — Phot. Vadillo.

(Page 52)

[illegible]

réseau formé de losanges. Sur le visage, sur les mains et sur les chaussures, le métal est également apparent.

Les seules parties émaillées se réduisent au manipule, au coussin où repose [illegible]

Le manipule a fond gros bleu est semé de disques verts et de fleurs de crucifère rose pâle comprises dans un cerne d'or très accusé. Le centre du disque vert est également occupé par une fleur de crucifère rose pâle.

Enfin, le coussin du même bleu que le manipule est divisé en losanges par un réseau de lignes violettes. Chaque losange est occupé lui aussi par une fleur de crucifère. Les pétales sont d'un vert très doux et le cœur est rouge carmin. Mais, alors qu'un large trait d'or entoure les fleurs, les lignes composant le réseau violet sont en contact direct avec le fond bleu.

Jusqu'à ces dernières années, la statue tombale de l'évêque Maurice était cachée sous une table très large qui la préservait sans doute, mais qui empêchait aussi de la voir. Le chapitre, mieux inspiré, vient de la placer sur un socle où l'on peut l'admirer et l'étudier comme elle le mérite.

La nécessité de réunir par âge et par genre les œuvres des sculpteurs espagnols me force à de continuels déplacements. Je voyagerai moins par la suite, mais au début, il me faut poursuivre les imagiers partout où s'exerce leur talent et, comme les îlots artistiques sont d'autant plus clairsemés que l'époque est plus lointaine, les mêmes noms, les mêmes villes, reviendront à diverses reprises. Ainsi, après avoir décrit les peintures de San Isidro de Leon et la statue royale de la cathédrale neuve de la même ville, j'ai fait une rapide excursion à Salamanque et à Burgos où se trouvaient des sarcophages et des statues gisantes polychromes. Me voici ramené une fois de plus en Aragon.

Les statues placées sur la façade de la cathédrale de Tarragone peuvent se diviser en trois groupes distincts (*phot.* 52 à 56). Le premier comprend les images des neuf apôtres commandées à maître Bartolome par l'archevêque Olivella[1]. Elles remontent à l'année 1278. Dans le second[2], on range les trois derniers apôtres et les neuf prophètes, que le maître Jayme Castayls fit en 1376 (Pl. VIII). Enfin, le dernier se réduit à la Vierge placée devant le pilier de la grande porte et au bas-relief sans importance du piédestal qui la soutient (Pl. IX et *phot.* 57).

Les apôtres et les prophètes, bien qu'exécutés à un siècle de distance, sont



PL. 22

lourds, vulgaires et présentent des caractères communs. Les uns et les autres sont évidemment l'œuvre de sculpteurs catalans. En revanche, la Vierge fine, élégante, distinguée, vient de France en ligne droite.

Je pense qu'il faut ranger encore parmi les œuvres de nos imagiers le tombeau si intéressant de l'archevêque Juan d'Aragon, fils de Jaime II (Pl. IV, fig. 1), qui mourut en 1334 et fut inhumé dans la même cathédrale, et les tombeaux royaux que renferme l'église de l'ancien monastère cistercien des Santas Creus voisin de Tarragone (*phot.* 58, 59). Cette comparaison montre combien les artistes locaux, au XIIIe et même au XIVe siècle étaient inférieurs à leurs maîtres. J'ajouterai que leurs progrès allaient être rapides.

Je place déjà bien au-dessus des œuvres de Jayme Castayls la mise au tombeau de la Réal de Perpignan, le plus beau groupe polychrome que nous aient légué les écoles catalanes du Roussillon (Pl. X) et que l'on peut voir, quand on l'y devine, dans la chapelle de Notre-Dame de la Soledad [3]. Il ne s'agit plus de ces tons posés à plat ou de ces larges parties dorées que l'on remarque sur les sculptures du musée de Leon ou sur les tombeaux de la vieille cathédrale de Salamanque ; un art nouveau, dont j'aurai bientôt l'occasion de parler, l'art de l'*estofador* s'y révèle. Je me garderais d'affirmer que la polychromie soit contemporaine de la sculpture ; elle est en tout cas ancienne et d'une très bonne époque.

Les fonds de ces étoffes sont constitués par de fines rayures où l'or alterne avec l'ocre jaune, le brun rouge ou l'indigo, combinaison savante qui atténue l'éclat et réchauffe le ton du métal. En outre, les fleurs et les ornements de couleur sont sertis dans une bordure d'or. Je ferai remarquer, à ce sujet, que les faïenciers et les mosaïstes persans, dont les procédés et les méthodes furent appliqués à la décoration du célèbre mirhab de la cathédrale de Cordoue, eurent toujours soin de cerner les lettres ou les ornements dorés. Ils usaient d'un trait brun rouge sur les fonds bleus et d'un trait indigo sur les fonds rouges. J'ajouterai qu'ils employaient l'or avec discrétion et que dans le mirhab de Cordoue, notamment, le métal éclaire des bleus profonds très analogues au bleu de Sèvres et des bruns rouges pareils à ceux que j'ai eu l'occasion de signaler dans les fresques du Panthéon des rois. Il se pourrait qu'au nombre des emprunts si multiples et si variés faits par les Espagnols aux Mores et par

leur intermédiaire aux Persans, il convienne de ranger cette manière d'utiliser l'or dans la décoration comme il faut y mettre les damas somptueux qui, de la Perse où ils étaient tissés, se répandirent en Europe et dont les peintres et les statuaires polychromistes reproduisirent les dispositions et les couleurs.

Dans la mise au tombeau de Perpignan, la draperie jetée sur la tête de la Vierge est ocre jaune rayé d'or, la robe filetée d'or porte des rinceaux bleus et est doublée de rouge. Elle est bordée par une grecque, comme le sont d'ailleurs toutes les pièces composant le costume des autres personnages. Sainte Madeleine est vêtue d'une robe à fond bleu, rayée d'or, couverte de dessins bleus et d'un manteau rouge à revers bleus. Des fleurs d'or sont brodées sur le manteau. D'autre part, la cape de Salomé est en une étoffe bleue rayée et damassée d'or avec un revers rouge et recouvre une robe indigo brodée de fleurs d'or. Quant à saint Jean, il porte lui aussi une robe bleue brodée d'or; mais son manteau est en damas rouge et or. Enfin, les chairs semblent peintes sur ivoire avec un soin et une minutie qui ne va pas jusqu'à la sécheresse, tandis que les sourcils et les cils sont simplement indiqués au moyen de traits bistres très déliés.

Je passe sous silence le Christ et les autres figures; ils furent sans doute ajoutés après coup et empruntés à une autre mise au tombeau.

Les écoles castillanes s'avançaient du même pas que les écoles catalanes dans le sillon tracé par la France. C'est ainsi que le cloître de la cathédrale de Pampelune renferme des statuettes d'un joli sentiment et un bas-relief d'un style naïf où l'on reconnaît l'influence manifeste de nos écoles (*phot.* 60 à 63). Tous sont en pierre et tous sont peints. L'or est souvent exclu ou plutôt a disparu, mais, outre les tons dont usèrent les peintres du Panthéon des rois à Leon et des tombeaux placés dans la vieille cathédrale de Salamanque, la palette du polychromiste comporte deux nuances nouvelles : un bleu clair et un rouge vineux obtenus le premier par addition d'un peu de blanc au bleu et le second par celle d'une pointe de bleu au rouge déjà utilisés. Le morceau le plus important et l'une des belles œuvres que nous ait laissées la fin du XIVe siècle est un bas-relief représentant la mort de la Vierge (*phot.* 64). Il est placé au-dessus de la porte qui, du cloître, donne accès dans l'église. On l'a malheureusement lavé, blanchi, doré par endroits et restauré, je le crains, sans s'inquiéter de la polychromie ancienne.



Planche XXIII. — Tombeau de Juan de Padilla.

Musée municipal de Burgos. — Marbre — Œuvre de Gil de Syloe — Phot. Lévy.

Page 83

leur intermédiaire aux Persans, il convienne de ranger cette manière d'utiliser l'or dans la décoration comme il faut y mettre les damas somptueux qui, de la Perse où ils étaient tissés, se répandirent en Europe et dont les peintres et les statuaires polychromistes reproduisirent les dispositions et les couleurs.

Dans la mise au tombeau de Perpignan, la draperie jetée sur la tête de la Vierge est ocre jaune rayé d'or, la robe filetée d'or porte des rinceaux bleus et est doublée de rouge. Elle est bordée par une grecque, comme le sont d'ailleurs toutes les pièces composant le costume des autres personnages. Sainte Madeleine est vêtue d'une robe à fond bleu, rayée d'or, couverte de dessins bleus et d'un manteau rouge à revers bleus. Des fleurs d'or sont brodées sur le manteau. D'autre part, la cape de Salomé est en une étoffe bleue rayée et damassée d'or avec un revers rouge et recouvre une robe indigo brodée de fleurs d'or. Quant à saint Jean, il porte lui aussi une robe bleue brodée d'or; mais son manteau est en damas rouge et or. Enfin, les chairs semblent peintes sur ivoire avec un soin et une minutie qui ne va pas jusqu'à la sécheresse, tandis que les sourcils et les cils sont simplement indiqués au moyen de traits bistres très déliés.

Je passe sous silence le Christ et les autres figures; ils furent sans doute ajoutés après coup et empruntés à une autre mise au tombeau.

Les écoles castillanes s'avançaient du même pas que les écoles catalanes dans le sillon tracé par la France. C'est ainsi que le cloître de la cathédrale de Pampelune renferme des statuettes d'un joli sentiment et un bas-relief d'un style naïf où l'on reconnaît l'influence manifeste de nos écoles (*phot.* 60 à 63). Tous sont en pierre et tous sont peints. L'or est souvent exclu ou plutôt a disparu, mais, outre les tons dont usèrent les peintres du Panthéon des rois à Leon et des tombeaux placés dans la vieille cathédrale de Salamanque, la palette du polychromiste comporte deux nuances nouvelles : un bleu clair et un rouge vineux obtenus le premier par addition d'un peu de blanc au bleu et le second par celle d'une pointe de bleu au rouge déjà utilisés. Le morceau le plus important et l'une des belles œuvres que nous ait laissées la fin du XIVe siècle est un bas-relief représentant la mort de la Vierge (*phot.* 64). Il est placé au-dessus de la porte qui, du cloître, donne accès dans l'église. On l'a malheureusement [illegible] doré par endroits et restauré, je le crains, sans s'inquiéter de la



PL. 23

CLOÎTRE DE LA CATHÉDRALE DE BURGOS.

Je ne saurais m'éloigner de la cathédrale de Pampelune et de son beau cloître (*phot.* 65 à 68) sans citer le bas-relief de saint Georges placé à droite de l'orgue (*phot.* 69) et le monument funéraire avec ses deux statues gisantes, de Charles III de Navarre et de sa femme, la reine Eléonore (*phot.* 70). Le tombeau est malheureusement en partie caché par une lourde balustrade.

Le cloître de la cathédrale de Burgos, qui remonte au milieu du XIVe siècle, n'a pas subi, du moins encore, le même désastre que celui de Pampelune. Il est entièrement peint et Dieu veuille qu'au cours des travaux entrepris pour le consolider, il ne vienne à la pensée de personne d'en rafraîchir les couleurs. En l'état actuel, sa polychromie est fanée comme toutes les polychromies exécutées sur pierre. On se rend compte néanmoins qu'au voisinage des artistes mores beaucoup moins discrets que leurs maîtres persans, les peintres chrétiens faisaient dominer les bleus et les rouges vifs et que l'or prenait un rôle prépondérant dans la décoration. Comme à Salamanque, le style *mudejar* s'accuse dans la tonalité générale de la polychromie ; mais à Burgos, il ne réagit ni sur l'architecture, ni sur la sculpture. A peine peut-il réclamer l'arc San Esteban appartenant au Castillo, l'arc San Martin, voisin du cimetière et du Solar del Cid, quelques vestiges dans la vieille église de l'*Hospital del Rey* (transformée aujourd'hui en magasin) et dans le *patio de las Comendadoras* de ce même hôpital, quelques autres dans le monastère de las Huelgas et enfin le plafond de la modeste et ancienne salle capitulaire de la cathédrale, dite de Santa Catalina, plafond qui fut peint et doré en 1595.

Si de Burgos, on redescend à Tolède, on y trouve le maître Anrique qui, au dire de certains auteurs, modela en 1380 les figures du tombeau d'Henri II († 1378) érigé dans la chapelle des Rois Nouveaux [4].

Vingt ans plus tard (1400 environ), l'Espagnol Feran Gonzales reçoit la commande du tombeau de l'évêque Don Pedro Tenorio [5] qui repose non loin du roi Henri II, dans la chapelle de San Blas construite sur l'ordre et aux frais du prélat.

Au début du XVe siècle (1418), ce sont encore des artistes castillans, Juan et Miguel Ruiz [6], Alvar Martinez [7], les deux frères Diaz [8] et vingt de leurs élèves dont on a conservé les noms qui travaillent à la décoration de la façade principale de la cathédrale de Tolède [9] (*phot.* 73). Vers 1425, ils ont pour successeurs cinq de leurs compatriotes placés sous la direction d'Alonso Gomez [10].

On attribue au même artiste, mais à tort, deux tombeaux d'évêques de la cathédrale de Leon (pl. XI et *phot.* 71, 72). L'un d'eux (pl. XI et *phot.* 71) est décoré d'un bas-relief charmant où est retracé un épisode de la vie du prélat. Il a trait à des distributions de vivres qui durant une famine furent faites chaque jour à la porte du palais et qui sauvèrent la population de la pire misère.

Les progrès accomplis depuis un demi-siècle sont considérables. Cependant je n'insisterai pas et je me bornerai à le constater. D'abord parce qu'il s'agit de sculptures monochromes ou qui du moins le sont devenues; puis, j'ai hâte de décrire une œuvre magistrale, peut-être la plus remarquable qu'aient produite les polychromistes du Moyen âge.

A Saragosse, le chapitre de la Seo garde jalousement dans le trésor trois chefs d'argent émaillé où sont conservées les reliques de saint Valère, de saint Vincent et de saint Laurent (*phot.* 74) et dont l'un au moins, celui de saint Valère [11], fut offert en 1397 à la cathédrale par l'antipape Benoît XIII (Pl. XII et *phot.* 75, 76).

Les cheveux et la barbe d'or, mais d'un or qui s'éclaircit et s'argente sur les saillies et devient fauve dans les creux, entourent de leurs boucles souples et drues l'émail du visage. La dalmatique donne l'illusion d'un damas d'or. Le collet, de même étoffe est orné de cabochons, de perles et de quadrilobes en émail cloisonné dont les tons verts, bleus et rouges rappellent ceux des émaux de Limoges. Le buste repose sur une galerie d'excellent style. Deux anges rattachés aux balustres soutiennent la tiare au-dessus de l'écu des Luna. Eux-mêmes s'appuient sur un cartouche où se lisent en beaux caractères gothiques le nom du donateur et la date de l'offrande :

« *Dominus Benedictus Papa XIII prius vocatus Petrus de Luna Sante Marie in Cosmedin Diaconus Cardinalis dedit hoc relicarium Beati Valerii huic Ecclesie Cesaraugustane anno Domini MCCC nonagesimo septimo, Pontificatus sui anno tertio, inhibendo sub pena excommunicationis quam contra facientes ipso facto incurrant ne quovis modo alienetur cujus sententie absolutionem Sedi apostolice reservavit* ».

A la partie antérieure :

« *Hic est caput Beati Valerii confessoris et Episcopi hujus Ecclesie Cesaraugustane.* »



Planche XXIV. — Tombeau du marquis Vasquez de Arce.

Cathédrale de Sigüenza. — Marbre avec traces de peinture. — Œuvre probable de Forment.
Phot. inédite de l'Auteur.

Pages 86, 87)

On attribue au même artiste, mais à tort, deux tombeaux d'évêques de la cathédrale de León (pl. XI et *phot.* 71, 72). L'un d'eux (pl. XI et *phot.* est décoré d'un bas-relief charmant où est retracé un épisode de la vie du prélat. Il a trait à des distributions de vivres qui durant une famine furent faites chaque jour à la porte du palais et qui sauvèrent la population de la pire misère.

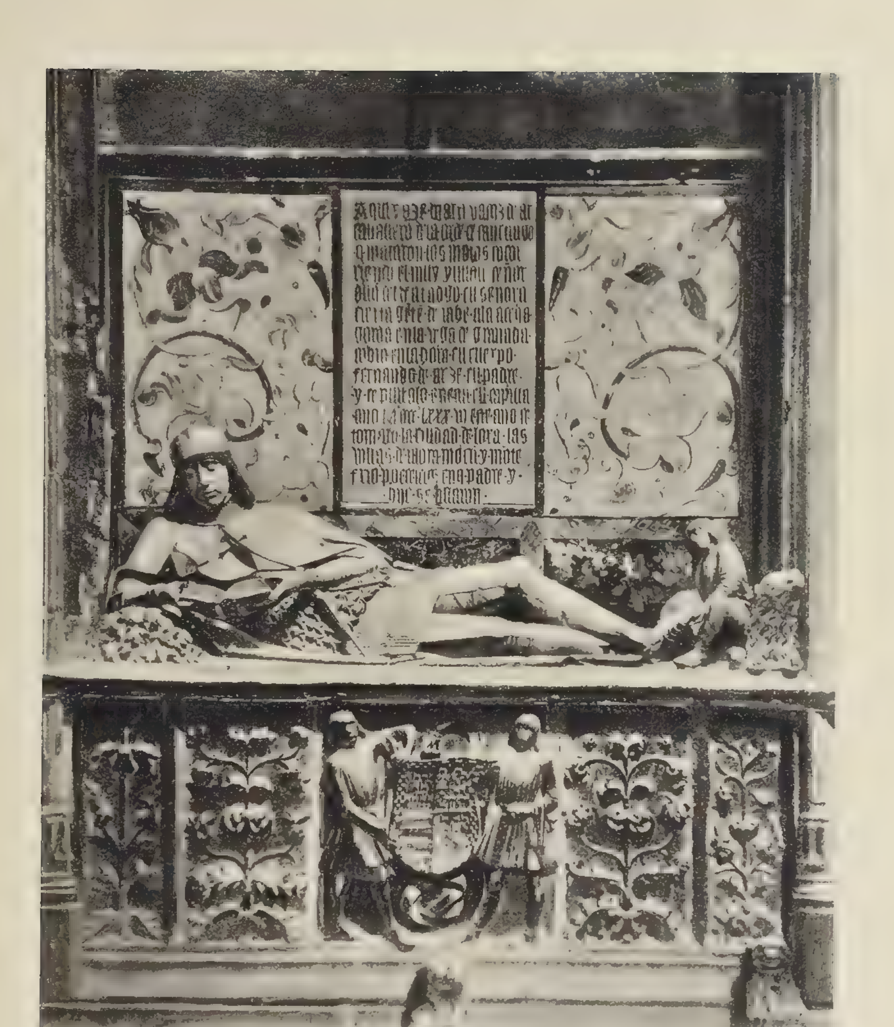
Les progrès accomplis depuis un demi-siècle sont considérables. Cependant je n'insisterai pas et je me bornerai à le constater. D'abord parce qu'il s'agit de sculptures monochromes ou qui du moins le sont devenues ; puis, j'ai hâte de décrire une œuvre magistrale, peut-être la plus remarquable qu'aient pro-

A Saragosse, le chapitre de la Seo garde jalousement dans le trésor trois chefs d'argent émaillé où sont conservées les reliques de saint Valère, de saint Vincent et de saint Laurent (*phot.* 74) et dont l'un au moins, celui de saint Valère [1], fut offert en 1397 à la cathédrale par l'antipape Benoît XIII (Pl. XII et *phot.* 75, 76).

Les cheveux et la barbe d'or, mais d'un or qui s'éclaircit et s'argente sur les saillies et devient fauve dans les creux, entourent de leurs boucles souples et drues l'émail du visage. La dalmatique donne l'illusion d'un damas d'or. Le collet, de même étoffe est orné de cabochons, de perles et de quatrilobes en émail cloisonné dont les tons verts, bleus et rouges rappellent ceux des émaux de Limoges. Le buste repose sur une galerie d'excellent style. Deux anges rattachés aux balustres soutiennent la tiare au-dessus de l'écu des Luna. Eux-mêmes s'appuient sur un cartouche où se lisent en beaux caractères gothiques le nom du donateur et la date de l'offrande :

« *Dominus Benedictus Papa XIII prius vocatus Petrus de Luna Sante Marie in Cosmedin Diaconus Cardinalis dedit hoc relicarium Beati Valerii huic Ecclesie Cesaraugustane anno Domini MCCC nonagesimo septimo. Pontificatus sui anno tertio inhibendo sub pena excommunicationis quam contra facientes ipso facto incurrant ne quovis modo alienetur cujus sententie absolutionem Sedi apostolice*

rieure :



PL. 24

Quand on ouvre les portes de fer qui le cachent et le préservent, le buste de saint Valère resplendit ; à le considérer, l'impression s'accroît et il apparaît plus beau à mesure qu'on le contemple. J'ajouterai que le reliquaire entier est dans un état de conservation parfait. Intact, neuf d'apparence, il n'a reçu ni ce poli spécial, ni la patine trompeuse dont le temps pare les objets qu'il ne détruit pas. Il faut s'en féliciter grandement, car son exemple rassure contre la défiance attachée au charme des polychromies anciennes.

Benoît XIII, exilé d'Espagne, habitait Avignon quand il donna le chef de saint Valère à la cathédrale de sa ville natale. Ce renseignement rapproché des caractères artistiques du reliquaire autorise à penser que le sculpteur, l'émailleur et l'orfèvre étaient français. Une pareille indication est précieuse. Il est en effet à noter que si l'influence de l'architecture et de la sculpture française fut souveraine dans le nord de l'Espagne jusqu'au xv[e] siècle, comme en témoignent les églises romanes et ogivales et les figures qui les ornent [12], nos artistes, semble-t-il, ne franchirent plus guère les Pyrénées à dater de l'époque gothique. C'est du moins la conséquence à tirer de l'examen des marchés et des comptes conservés dans les archives des églises et des couvents où l'on rencontre toujours plus nombreux les noms de maîtres espagnols. J'ai cité les plus célèbres en faisant une énumération rapide de leurs œuvres. J'agirai de même par la suite et, encore, durant un demi-siècle, peu d'étrangers se mêleront aux artistes nationaux. Il serait donc à supposer que l'enseignement se propageait à cette époque soit par l'intermédiaire des Castillans ou des Aragonais qui fréquentaient nos écoles, tel ce Juan de la Huerta dont il va être parlé, soit par celle des œuvres. De ce nombre, étaient le buste de saint Valère envoyé, sans doute, d'Avignon au chapitre de la Seo et l'adorable Vierge de Huarte (Pl. XIII et *phot.* 77), une des productions les plus exquises de l'art français au début du xiv[e] siècle, apportée de Paris à Pampelune en 1349 et donnée à la cathédrale de cette ville [13]. Elle est en marbre blanc et porte encore sur la figure et sur les vêtements des traces bien apparentes de peinture. Cette Vierge est d'autant plus précieuse qu'une inscription donne sa date, et l'on sait combien sont rares celles qui se trouvent dans ce cas. A peine en connaissait-on quatre ou cinq avant que j'aie eu la bonne fortune d'en découvrir une nouvelle.

A la même époque, on dut aussi porter en Espagne de ces beaux ivoires

français du XIVe siècle, ceux surtout qui semblent indiquer une tendance au naturalisme et qui préparèrent la voie à une évolution artistique prochaine.

J'ai tout lieu de penser que le merveilleux tombeau d'un autre Luna, Lope de Luna, archevêque de Saragosse, est également une œuvre que nous pouvons réclamer (*phot.* 78). Il occupe le centre d'une chapelle de la Seo où revit le souvenir de ce prélat dont la bonté l'emportait encore sur la puissance et le crédit et qui exhala son dernier soupir en 1382. Mitre en tête, crosse en main, vêtu du grand habit pontifical, il est allongé sur le sarcophage. La tête s'appuie sur un coussin aux broderies en relief fidèlement reproduites. Le visage modelé par un maître est empreint d'une béatitude céleste. Autour d'une niche pratiquée dans l'épaisseur de la muraille et où semble s'abriter le tombeau, des moines, des nonnes pleurent un bienfaiteur. D'autres figures comprises entre les arcades d'un portique ogival garnissent la face inférieure du sarcophage. Chaque personnage est traité avec une simplicité noble, sereine, sans raideur ni abandon; les draperies rappellent celles de la plus belle période de l'art bourguignon. Des statues assises occupent les angles et l'emportent peut-être encore sur les autres par la noblesse de la forme et la vigueur du sentiment exprimé.

Il est impossible de ne pas rapprocher ce très beau monument du mausolée de Philippe le Hardi, le chef-d'œuvre de l'art bourguignon et peut-être de l'art du XIVe siècle finissant [14]. Ce dernier tombeau auquel travaillèrent successivement Jehan de Marville (1384), Philippe van Tievin, Pierre Beauneveu, Claus (ou Claux) Slutter mort dès 1404 et que termina Claus de Werve en 1411 répond très exactement comme date, comme composition, comme technique, comme détail et aussi comme beauté au tombeau de Lope de Luna. Y eut-il communication de dessins et de maquettes et le tombeau de l'archevêque de Saragosse fut-il exécuté en Espagne par des sculpteurs aragonais sur des relevés envoyés de France? C'est l'hypothèse à laquelle je me rallierai. Les artistes espagnols étaient devenus voyageurs, en outre leurs progrès avaient été considérables, à tel point que ce fut un sculpteur catalan, Jehan (Juan) de la Huerta, né à Daroca, qui fut choisi pour exécuter le tombeau de Jean sans Peur et de sa femme la duchesse Marguerite de Bavière [15].

Mais, bien loin d'innover, et ce renseignement confirme mon hypothèse,



Planche XXV. — Détail du tombeau du marquis Vasquez de Arce.

Cathédrale de Sigüenza. — Marbre avec traces de peinture. — Œuvre probable de Forment
Phot. inédite de l'Auteur.

(Pages 86-87)

[illegible]alisme et qui préparèrent la voie à une évolution artistique prochaine.

J'ai tout lieu de penser que le merveilleux tombeau d'un autre Luna, Lope de Luna [illegible] de Saragosse, est également une œuvre que nous pouvons [illegible] ~8. Il occupe le centre d'une chapelle de la Seo où revit le souvenir [illegible] dont la bonté l'emportait encore sur la puissance et le crédit [illegible] son dernier soupir en 1382. Mitre en tête, crosse en main, [illegible] habit pontifical, il est allongé sur le sarcophage. La tête [illegible] un coussin aux broderies en relief fidèlement reproduites. Le [illegible] par un maître est empreint d'une béatitude céleste. Autour d'une [illegible] pratiquée dans l'épaisseur de la muraille et où semble s'abriter le tombeau, des moines, des nonnes pleurent un bienfaiteur. D'autres [illegible] comprises entre les arcades d'un portique ogival garnissent la face inférieure [illegible] sarcophage. Chaque personnage est traité avec une simplicité noble, [illegible] raideur ni abandon : les draperies rappellent celles de la plus

[illegible] encore sur les autres par la noblesse de la forme et la [illegible] exprimé.

[illegible] impossible de ne pas rapprocher ce très beau monument du mausolée [illegible] Hardi, le chef-d'œuvre de l'art bourguignon et peut-être de l'art [illegible] finissant. Ce dernier tombeau auquel travaillèrent successivement Jehan de Marville (1384), Philippe van Tievin, Pierre Beauneveu, Claus (ou Claux) Slutter mort dès 1404 et que termina Claus de Werve en 1411 répond très exactement comme date, comme composition, comme technique, comme détail et aussi comme beauté au tombeau de Lope de Luna. Y eut-il communi-

de France ? C'est l'hypothèse à laquelle je me rallierai. Les artistes espagnols étaient devenus voyageurs ; en outre leurs progrès avaient été considérables, à [illegible] point que ce fut un sculpteur catalan, Jehan (Juan) de la Huerta, né à Daroca, qui fut choisi pour exécuter le tombeau de Jean sans Peur et de sa femme la [illegible] Marguerite de [illegible]

Mais, bien loin d'innover, et [illegible] renseignement confirme mon hypothèse,



PL. [illegible]

Juan de la Huerta se borna simplement à copier les dispositions du tombeau de Philippe le Hardi. Et cependant il était un artiste de grande valeur comme en témoignent les parties du monument qu'il acheva, c'est-à-dire les anges gardiens, l'architecture du socle, deux ou trois petites statues et les gisants.

Si, comme j'en ai la conviction, le projet et les maquettes de la chapelle funéraire et du mausolée de Lope de Luna étaient d'un maître bourguignon, cet exemple montre du moins qu'il y avait en Aragon des artistes capables de s'en inspirer ou de les rendre avec une suprême habileté. Outre Juan de la Huerta, l'école catalane comptait des représentants qui permettent de l'affirmer.

C'était Pedro Juan de Vallfongona (Pere Johan) [16] de qui les œuvres vont être étudiées; c'était Jordi Johan, son frère sans doute [17], également connu sous le nom de *maestre Jordi*, *maestre de images;* on connaît de lui le sépulcre de l'Infante Juana comtesse d'Ampurias, approuvé en projet par le roi Pierre IV le 4 avril 1386, et l'archange Raphaël qui couronne la belle porte de la Maison de Ville de Barcelone (*phot.* 79). C'étaient avec eux, les architectes et les sculpteurs de la région qui firent partie de la commission assemblée à Gerone pour déclarer si les murs de la cathédrale étaient ou n'étaient pas capables de résister au poids et à la poussée d'une coupole [18]. C'étaient encore Pedro Oller qui sculpta en 1420 le retable du grand autel de la cathédrale de Vich et en 1442 le sépulcre de Ferdinand Ier d'Aragon, les orfèvres Marcos Canyes, Francisco Vilardell et l'auteur inconnu de l'incomparable custodia de la cathédrale de Vich dont les figures valent le décor et qui donne une si haute idée de l'orfèvrerie catalane au début du xve siècle [19].

Auquel de ces artistes faut-il attribuer la petite statue en argent polychromé que renferme la chapelle de l'Audiencia de Barcelone? Elle représente saint Georges (Pl. XIV et *phot.* 80. Comp. *phot.* 81).

Le légionnaire de Cappadoce est debout, tout armé. La figure dénote la jeunesse, l'énergie et la résolution. C'est bien ainsi que les milices chrétiennes devaient se représenter le vainqueur du monstre de Silènes, le saint Georges qui était apparu aux croisés avant la prise d'Antioche et de Jérusalem et qui, au temps où reporte cette image, allait bientôt guider les armées des rois d'Aragon et de Castille à l'assaut des dernières forteresses musulmanes.

L'armure est d'argent oxydé, tandis que les charnières, les clous, le ceintu-

ron, le dragon et le piédestal sont dorés et brunis. Sous la visière également dorée apparaît le visage du saint. On en peut d'autant mieux apprécier le mérite que conservé dans la chapelle toujours close, préservé par la saillie du casque, il n'a rien perdu de sa fraîcheur. On suit chaque coup de pinceau ; on voit briller les yeux sous les paupières et courir le sang sous la peau ; on trouve autour des lèvres la teinte bleutée d'une barbe drue et fraîchement rasée. Meissonier eût rehaussé de couleurs cette figure, qu'il ne l'eût pas peinte autrement.

Quelques autres statues méritent une mention spéciale, parce qu'à une époque où les forces artistiques étaient employées pour exécuter des retables ou des tombeaux, les figures isolées et surtout les portraits constituaient de véritables exceptions. L'une d'elles est la statue orante de Juan II de Castille (1406-1454), le père d'Isabelle la Catholique (*phot.* 82). Elle fut modelée par Juan de Borgoña et placée à droite en entrant, dans la chapelle des Rois Nouveaux de la cathédrale de Burgos, chapelle « dont le monarque avait été un insigne bienfaiteur », si l'on en croit l'inscription placée au-dessous du socle. La chapelle, dite de *Nuestra Señora de la Antigua*, du même édifice, n'est pas moins favorisée. C'est d'abord Don Gutierre de Cardenas, duc de Magueda, commandeur-major de Leon dans l'ordre de Santiago et gouverneur pour les Rois Catholiques, offrant son fils à la Vierge (*phot.* 83) ; puis, vis-à-vis, sa femme, Doña Teresa Enriquez, fondatrice de la collégiale du Très-Saint-Sacrement et connue sous le nom de la *Folle du Saint-Sacrement*[20], vouant elle aussi sa fille à la mère du Christ (*phot.* 84).



CHAPITRE VI

LE RETABLE, SON ORIGINE ET SES TRANSFORMATIONS

Retable de San Feliu de Gerone. — Retables de la cathédrale de Tarragone, de la cathédrale de Saragosse et de la chapelle de Santiago dans la cathédrale de Tolède.

Les diverses compositions qui viennent d'être citées, quelques-unes considérables et déjà fort intéressantes, permettent de caractériser le style traditionnel de la sculpture à la fin du XIV[e] siècle. C'est là un point du plus haut intérêt, car c'est aussi le moment où les grands artistes vont s'allier pour enfanter leur œuvre maîtresse, leur œuvre de prédilection et lui prodiguer sans les compter jamais le temps et le talent. Je veux parler du retable.

Certes, l'Espagne n'est pas le seul pays où l'on voit des retables, mais nulle part ailleurs ils ne prirent l'importance, les dimensions et la magnificence que le clergé, les fidèles et les artistes, unis dans les mêmes sentiments de piété, leur donnèrent dès cette époque et leur conservèrent depuis. L'architecture y déploie son charme et ses grâces, des tableaux parfois excellents s'y allient aux bas-reliefs, la sculpture y épuise ses ressources, la dorure et la polychromie en rehaussent encore la richesse et la beauté ; enfin il en existe qui rivalisent de hauteur et de largeur avec les nefs immenses des cathédrales et qui ne trahissent dans leur exécution ni défaillance ni faiblesse. A ces divers points de vue, le retable peut être considéré comme une œuvre caractéristique des arts de l'Espagne.

La *Cámara Santa* d'Oviedo possède, entre autres objets de grande valeur, quelques diptyques dont l'un remonte au milieu du XII[e] siècle. Ces diptyques d'origine romaine et païenne avaient été adoptés par les premiers chrétiens sous le nom de diptyques des Apôtres, des Martyrs, des Évêques. Ils devin-

rent bientôt un objet d'offrande et s'enrichirent en raison de la situation du donateur et du destinataire.

En Espagne, dès le début de leur construction, ils servirent de reliquaires et d'autels portatifs durant les expéditions entreprises contre les Mores. Les chroniques, qui font souvent mention des diptyques et des triptyques reliquaires, ne laissent subsister aucun doute sur leur destination. Voici ce que dit à leur sujet la chronique latine d'Alonso VII de Castille (1138-1157) dans le récit de la triste journée de Fraga (1133) où périt Alphonse Ier d'Aragon :

« Habebat autem rex Aragonensium semper secum in expeditione quamdam arcam factam ex auro mundo, ornatam intus et foris lapidibus pretiosis, in qua erat crux salutaris ligni reliquiæ veneranda, quo Dominus noster Jesus Christus, Dei Filius, ut nos redimeret, suspensus est... et habebat pariter pyxides eburneas coopertas auro, argento et lapidibus pretiosis, plenas reliquiis S. Mariæ et ligni Domini, apostolorum, martyrum et confessorum, virginum, patriarcharum et prophetarum : erant repositæ in tentoriis, ubi erat capella, quæ semper juxta regis tentoria adjacebat, easque quotidie vigilantes sacerdotes et levitæ et magna pars clericorum observabant semperque offerebant super sacrificium Domino Deo (Num. xxi). »

Ces *pyxides* d'ivoire pleines de reliques étaient sans doute fort analogues aux *tablas alfonsinas* que possède encore l'église patriarcale de Séville et qui sont en réalité un triptyque également très riche en reliques. En l'espèce, ce sens spécial de *pyxis* me paraît d'autant plus certain que la *pyxis* est un objet bien distinct comme forme de l'*arca facta ex auro mundo* (cassette d'or) dont il est parlé plus haut, et que les *tablas* de Séville furent léguées par Alphonse X le Savant (1220-1284), l'auteur du célèbre code des *Siete Partidas*[1], qui vivait à une époque relativement voisine de celle où avait régné Alphonse Ier d'Aragon.

A mesure que l'œuvre de la *reconquête* se développait, les diptyques, les triptyques et les pentaptyques devenaient plus nombreux, plus riches et plus grands. Les uns servaient de pierre sacrée, d'autres étaient disposés sur l'autel de campagne. L'usage s'en généralisa et des autels portatifs, ils passèrent sur les autels placés à demeure dans les églises.

Nulle part cette transformation ne se montre aussi claire que dans certaines



Planche B. — Saint Sébastien.

Retable de San Benito — Musée de Valladolid — Bois peint et doré — Sculpture de Berruguete
Phot. inédite de l'Auteur

Page [illegible]

rent bientôt un objet d'offrande et [illegible] en raison de la situation du [illegible]

En Espagne, dès le début de leur construction, ils servirent de reliquaires [illegible] portatifs durant les expéditions entreprises contre les Mores. Les chroniques, qui font souvent mention des diptyques et des triptyques reliquaires, ne laissent subsister aucun doute sur leur destination. Voici ce que dit à leur sujet la chronique latine d'Alonso VII de Castille (1138-1157) dans le récit de la triste journée de Fraga (1133) où périt Alphonse Ier d'Aragon :

« Habebat autem rex Aragonensium semper secum in expeditione quamdam arcam factam ex auro mundo, ornatam intus et foris lapidibus pretiosis, in qua erat crux salutaris ligni reliquiæ veneranda, quo Dominus noster Jesus Christus, Dei Filius, ut nos redimeret, suspensus est… et habebat pariter pyxides eburneas coopertas auro, argento et lapidibus pretiosis, plenas reliquiis S. Mariæ et ligni Domini, apostolorum, martyrum et confessorum, virginum, patriarcharum et prophetarum : erant repósitæ in tentoriis, ubi erat capella, quæ semper juxta regis tentoria adjacebat, easque quotidie vigilantes sacerdotes et levitæ et magna pars clericorum observabant semperque offerebant super sacrificium Domino Deo (Num. XXI). »

Ces *pyxides* d'ivoire pleines de reliques étaient sans doute fort analogues aux *tablas alfonsinas* que possède encore l'église patriarcale de Séville et qui sont en réalité un triptyque également très riche en reliques. En l'espèce, ce sens spécial de *pyxis* me paraît d'autant plus certain que la *pyxis* est un objet bien distinct comme forme de l'*arca facta ex auro mundo* (cassette d'or) dont il est parlé plus haut, et que les *tablas* de Séville furent léguées par Alphonse X le Savant (1220-1284), l'auteur du célèbre code des *Siete Partidas*[1], qui vivait à une époque relativement voisine de celle où avait régné Alphonse Ier d'Aragon.

A mesure que l'œuvre de la *reconquête* se développait, les diptyques, les triptyques et les pentaptyques devenaient plus nombreux, plus riches et plus grands. [illegible] servaient de pierre sacrée, d'autres étaient disposés sur l'autel de campagne [illegible] généralisa et [illegible] portatifs, ils [illegible] sur les autels placés à demeure [illegible]

Nulle part cette transformation ne se montre aussi claire que dans certaines





églises de Catalogne et de Navarre où la tradition du triptyque et du pentaptyque se conserva, semble-t-il, plus longtemps que dans l'ouest de la péninsule. Je citerai San Feliu de Gerone, mais l'on trouverait des exemples probants à Barcelone, à Tarragone, à Pampelune et dans maintes autres villes en dehors même de l'Espagne.

Le retable du maître-autel de San Feliu se divise en deux parties bien distinctes. La première, la partie centrale, comporte, réparties sur trois étages et surmontées de pinacles ouvragés de style gothique, neuf niches au fond desquelles se dressent des statues de saints. Les reliefs puissants et les creux accusés de l'architecture donnent à la composition une grande vigueur décorative. Elle est encore accrue par la dorure des ornements et par la polychromie des figures. D'une manière générale, les chairs, les tuniques et les robes sont peintes sans rehaut de métal, tandis que les capes et les manteaux sont en étoffe damassée d'or. La seconde partie du retable est constituée par deux ailes ou volets enrichis de rinceaux au milieu desquels se détachent les grands prophètes dont les images, prises comme les ornements dans l'épaisseur du bois, sont comme eux aussi dorés en plein. Enfin, l'ensemble repose sur un socle largement traité, où commencent les divisions qui se poursuivent à la partie supérieure. La forme des ailes du retable, le soin que l'on a pris de donner très peu de saillie à leur décoration, leur découpage extérieur qui reproduit le découpage du tableau central accusent la fonction primitive de chaque membre du retable et aident à remonter jusqu'au modèle initial. Plus tard, ces détails, dont on avait oublié l'origine, parurent superflus ou gênants; puis, les volets furent transformés en une sorte de cadre très riche, très fouillé. Du tableau central, les motifs de sculpture en ronde-bosse s'étendirent sur les parties latérales, toutes les distinctions s'effacèrent et, par degré, l'on perdit de vue le modèle primitif.

Grâce aux heureuses circonstances qui ont soustrait quelques monuments aux atteintes du temps, il n'en reste pas moins établi que le retable, malgré ses dimensions parfois colossales, est la transformation suprême de ces petites images qui apparaissent dans le mobilier religieux aux premiers siècles de l'ère chrétienne, que les paladins accrochèrent plus tard à l'arçon de la selle pour prier devant elles avant de se jeter au cœur de la mêlée et que les prêtres dépliaient au-dessus des autels de campagne dans les expéditions contre

l'envahisseur musulman. Peut-être même les pieux souvenirs que les Espagnols gardèrent toujours de cette période héroïque ne furent-ils pas étrangers à l'étonnante fortune que le triptyque a eue chez eux.

Je ne possède pas de renseignements sur les auteurs du retable de San Feliu. Étant donné la situation de Gerone, il y a tout lieu de croire qu'ils étaient catalans. Il faut également attribuer cette nationalité à Pedro Juan de Vallfongona et à Guillermo de la Mota qui taillèrent dans l'albâtre l'adorable retable de la cathédrale de Tarragone (Pl. XV, XVI et *phot.* 81, 86, 85).

Des pinacles charmants couronnent un bas-relief représentant la Vierge et le divin Enfant. A droite et à gauche, deux figures fort belles, plus grandes que nature considèrent le groupe avec une pieuse émotion. D'un côté, se tient saint Paul qui, si l'on en croit la tradition, évangélisa la Tarragonaise; de l'autre, sainte Thècle, une disciple de l'apôtre, qui fut martyrisée en ce lieu même.

Jacques de Voragine, qui a consacré à la sainte une page délicieuse de la Légende Dorée, dit à son sujet :

« ..... Paul fut saisi et mené en prison et Thècle l'y suivit. L'apôtre et la vierge furent amenés devant le juge qui condamna Paul à être battu de verges et expulsé de la ville et Thècle à être brûlée vive. Elle s'élança joyeuse sur le bûcher; mais aussitôt, il tomba du ciel une forte pluie qui éteignit le feu et il survint un grand tremblement de terre qui fit périr beaucoup de païens, et Thècle put se sauver, et elle se réfugia dans la maison où demeurait Paul, toute joyeuse de voir l'inspirateur de sa conversion. Elle voulut se couper les cheveux et l'accompagner déguisée en homme; mais l'apôtre ne le permit pas, car elle était d'une grande beauté... »

Ici, la sainte apparaît, telle que la décrit Voragine, le visage séraphique, le corps nu, les mains jointes, priant au milieu des flammes qui l'enveloppent sans la brûler. Des anges l'encouragent et la soutiennent sous les bras tandis que dans le bas de la composition grimacent les têtes des damnés (Pl. XV). Plus loin, elle garde la même sérénité parmi les reptiles et les bêtes malfaisantes qui pullulent dans l'étang où on l'a précipitée (Pl. XVI, fig. 1).

Il fut un grand maître, un maître d'une science consommée et d'un sentiment très pur, celui qui modela ce corps aux formes délicates et charmantes,



Planche XXVI. — Statues de la cathédrale d'Albi.

Pierre peinte et dorée. — Phot. inédites de l'Auteur.

(Pages 91, 92)

l'envahisseur musulman. Peut-être même les pieux souvenirs que les Espagnols gardèrent toujours de cette période héroïque ne furent-ils pas étrangers à l'étonnante fortune que le triptyque a eue chez eux.

Je ne possède pas de renseignements sur les auteurs du retable de San Feliu. Etant donné la situation de Gerone, il y a tout lieu de croire qu'ils étaient catalans. Il faut également attribuer cette nationalité à Pedro Juan de Vallfongona et à Guillermo de la Mota qui taillèrent dans l'albâtre l'adorable retable de la cathédrale de Tarragone (Pl. XV, XVI et *phot.* 81, 86, 85).

Des pinacles charmants couronnent un bas-relief représentant la Vierge et le divin Enfant. A droite et à gauche, deux figures fort belles, plus grandes que nature considèrent le groupe avec une pieuse émotion. D'un côté, se tient saint Paul qui, si l'on en croit la tradition, évangélisa la Tarragonaise; de l'autre, sainte Thècle, une disciple de l'apôtre, qui fut martyrisée en ce lieu même.

Jacques de Voragine, qui a consacré à la sainte une page délicieuse de la Legende Dorée, dit à son sujet :

« ..... Paul fut saisi et mené en prison et Thècle l'y suivit. L'apôtre et la vierge furent amenés devant le juge qui condamna Paul à être battu de verges et expulsé de la ville et Thècle à être brûlée vive. Elle [illegible] joyeuse sur le bucher; mais aussitôt, il tomba du ciel une forte pluie qui éteignit le feu et il survint un grand tremblement de terre qui fit périr beaucoup de païens, et Thècle put se sauver, et elle se réfugia dans la maison où demeurait Paul, toute joyeuse de voir l'inspirateur de sa conversion. Elle voulut se couper les cheveux et l'accompagner déguisée en homme; mais l'apôtre ne le permit pas, car elle était d'une grande beauté... »

Ici, la sainte apparaît, telle que la décrit Voragine, le visage séraphique, le corps nu, les mains jointes, priant au milieu des flammes qui l'enveloppent sans la brûler. Des anges l'encouragent et la soutiennent sous les bras tandis que dans le bas de la composition grimacent les têtes des damnés (Pl. XV). Plus loin, elle garde la même sérénité parmi les reptiles et les bêtes malfaisantes qui s'agitaient dans l'étang où on l'a précipitée (Pl. XVI, fig. 1).

Il fut un grand maître, un maître d'une science consommée et d'un sen-



ces seins à peine formés, ces bras souples et fins, celui qui sut donner à la femme un pareil caractère d'élégance et de grâce séraphique.

L'étude du corps humain ne fit pas oublier celle de la flore et de la faune. Les fleurs, les feuillages, les animaux sont traités avec une habileté surprenante. Il n'est pas jusqu'à la petite mouche posée sur l'épaule du taureau qui va traîner la sainte et lui déchirer le corps aux pierres du chemin qui ne semble prête à s'envoler (Pl. XVI, fig. 2).

Dans les intervalles ménagés entre les bas-reliefs, des statues représentant les prophètes, les apôtres, des saints, des saintes reposent sur des culs-de-lampe ornés de rinceaux au milieu desquels sourient des visages de femmes. Les détails d'architecture, les ornements, les figures décoratives forment autour de chaque tableau un cadre d'un goût exquis, digne du sujet qu'ils sertissent. On ne saurait surpasser en science et en habileté technique l'artiste qui les composa et les praticiens qui les taillèrent.

Comme beaucoup de monuments de marbre et d'albâtre, le retable de Tarragone a été soumis à des lavages méthodiques, mais il conserve des vestiges de peinture et de dorure si nombreux que l'on peut sans erreur en reconstituer la très curieuse polychromie. D'une manière générale, elle était or et bleu.

Dans l'architecture, l'or était employé pour les membres en saillie et le bleu clair, de la nuance et de la valeur de ceux que les peintres nomment cendre bleue, était réservé pour les filets et les fonds plats. Les chairs étaient variées de ton suivant qu'elles appartenaient à la sainte, aux femmes qui l'entourent ou aux bourreaux qui la persécutent; mais, d'une manière générale, les vêtements étaient en drap d'or doublé d'une étoffe bleu foncé. Tantôt le drap d'or est uni, tantôt l'or forme le fond et tantôt il constitue les dessins associés dans les deux cas avec le bleu. De même les galons s'enlèvent ici en note brillante, là, en note foncée. Discrètement mêlées aux bleus, quelques chapes d'évêques, quelques coiffures, quelques pièces des vêtements sont brun rouge uni ou damassé d'or. Enfin, les bas-reliefs sont découpés dans l'albâtre et se détachent sur un ciel formé par des plaques d'émail bleu foncé sur le fond duquel brillent des rinceaux dorés. Je ne connais pas un autre exemple d'une décoration analogue.

Il est probable que Pedro Juan et Guillermo de La Mota, en adoptant cette gamme bleue si particulière, avaient eu pour dessein de mettre sainte Thècle dans

une atmosphère virginale et céleste. Pourtant, les deux magnifiques tombeaux que j'ai signalés à Santas Creus (*phot.* 58, 59), dans le voisinage de Tarragone, sont placés sous des édicules dont le marbre gris paraît avoir été peint également en bleu, en brun rouge et dont les moulures saillantes étaient dorées. J'ajouterai que le bleu ne jouait pas dans la décoration des tombes royales de Santas Creus, le rôle dominant qui lui fut attribué à Tarragone.

Le retable de sainte Thècle ne vaut pas seulement comme œuvre d'art ; il est encore l'un des premiers en date de ces grands monuments que les églises voudront toutes posséder et où vont aboutir pendant plus de deux siècles les efforts communs des architectes, des sculpteurs et des peintres espagnols. Il est donc intéressant de préciser que Pedro Juan de Vallfongona le commença le 4 mars 1426, qu'il sculpta les bas-reliefs et les statues des deux premiers corps, qu'il y travailla concurremment avec Guillermo de la Mota plus spécialement chargé sous sa direction de l'exécution du cadre et des ornements architectoniques, mais qu'à dater de 1436 il se consacra d'une manière à peu près exclusive au retable de la cathédrale de Saragosse et ne garda plus qu'une sorte d'inspection sur le retable de Tarragone qui fut terminé par Guillermo de la Mota. Les archives de la cathédrale fournissent à ce sujet des renseignements précis[2].

Par ses grandes dimensions, le retable de sainte Thècle n'a aucun rapport avec les retables exécutés hors de l'Espagne. Comme le tombeau de l'archevêque Lope de Luna, il se rattache pourtant sous bien des égards aux sculptures et aux triptyques sortis des ateliers bourguignons au début du XV[e] siècle. La pureté et la légèreté de l'architecture rappellent les œuvres polychromes nées de l'association de Jacques de Baerze et de Melchior Broederlam ou des autres grands peintres et sculpteurs de l'école de Dijon[3].

Le retable de Tarragone avait, sans doute, mis le sceau à la réputation de Pedro Juan car, avant même qu'il ne fût terminé, le chapitre de la cathédrale de Saragosse lui confiait l'exécution d'un retable destiné au maître-autel. Pedro Juan s'adjoignit Pedro Garces, Guillermo Mocet et Pedro Navarro. A sa mort survenue en 1447, les travaux de sculpture furent suspendus. L'arrêt dura vingt-six ans. Des marchés et des reçus conservés dans les archives de la Seo il résulte qu'à l'époque où ils furent repris, les premiers collaborateurs se sentant déjà vieux s'en remirent à Gil Morlan du soin d'exécuter le tabernacle et les anges



Planche XXVII. — Mise au tombeau de la basilique de Saint-Sernin. Musée de Toulouse.

Terre cuite peinte et dorée. — Phot. inédite de l'Auteur.

Page 92

une atmosphère virginale et [illegible]. Pourtant, les deux magnifiques tombeaux que j'ai signalés à Santas [illegible] 18[illegible] 19[illegible], dans le voisinage de Tarragone, [illegible] ons de [illegible] le marbre gris paraît avoir été peint également [illegible] en [illegible] les moulures saillantes étaient dorées. [illegible] que [illegible] pas dans la décoration des tombes royales de [illegible] Creus, le [illegible] dominant qui lui fut attribué à Tarragone.

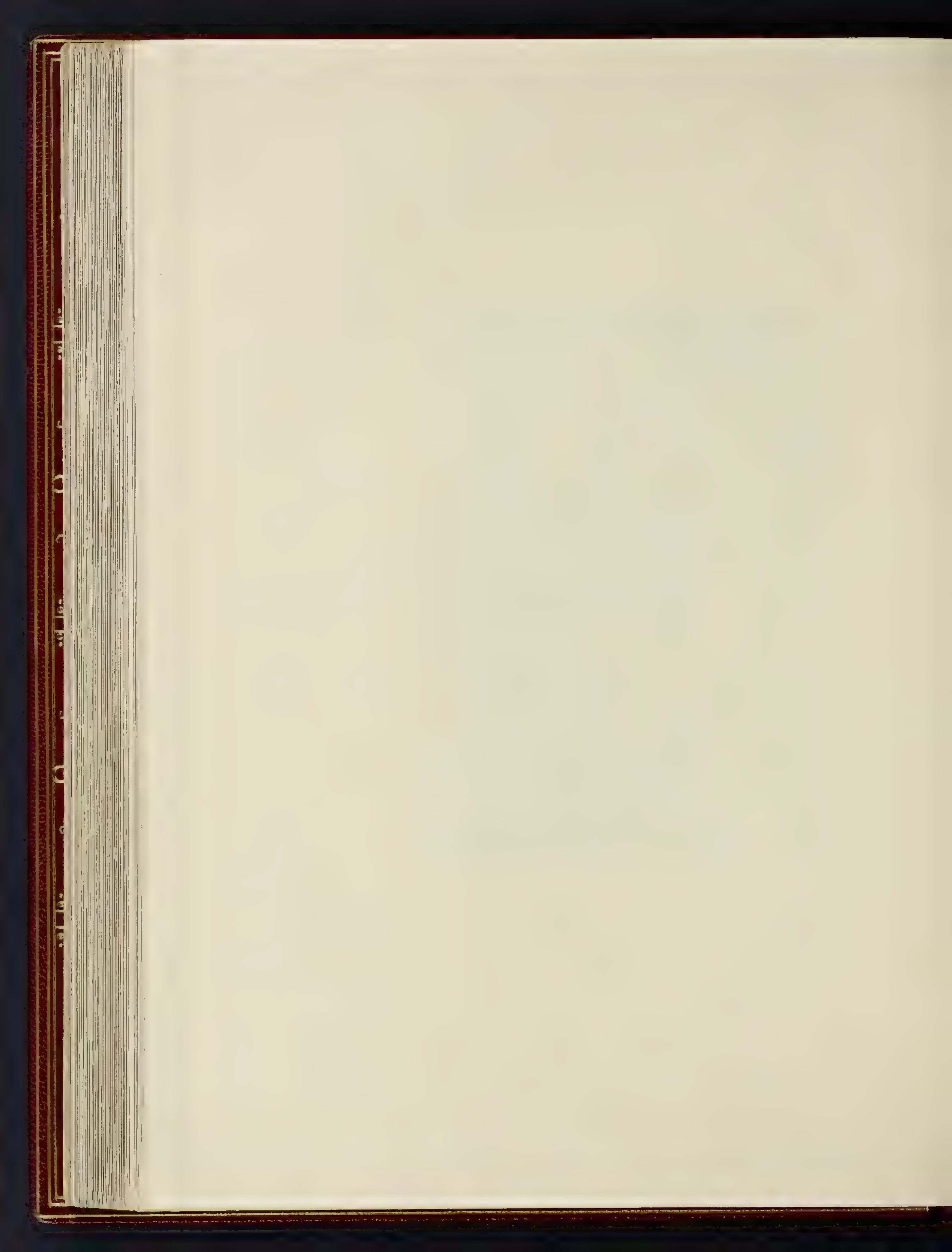
[illegible] etable de sainte Thècle ne vaut pas seulement comme œuvre d'art ; il est encore l'un des premiers en date de ces grands monuments que les églises voudront toutes posséder et où vont aboutir pendant plus de deux siècles les efforts communs des architectes, des sculpteurs et des peintres espagnols. Il est donc intéressant de préciser que Pedro Juan de Vallfongona le commença le 4 mars 1426, qu'il sculpta les bas-reliefs et les statues des deux premiers corps, qu'il y travailla concurremment avec Guillermo de la Mota plus spécialement chargé sous sa direction de l'exécution du cadre et des ornements architectoniques, mais qu'à dater de 143[illegible] il se consacra d'une manière à peu près exclusive au retable de la cathédrale de Saragosse et ne garda plus qu'une sorte d'inspection sur le retable de Tarragone qui fut terminé par Guillermo de la Mota. Les archives de la cathédrale fournissent à ce sujet des renseignements précis [2].

Par ses grandes dimensions, le retable de sainte [illegible] n'a aucun rapport avec les retables exécutés hors de l'Espagne. Comme [illegible] tombeau de l'archevêque Lope de Luna, il se rattache pourtant sous bien des égards aux sculptures [illegible] de l'association de Jacques de Baerze et de Melchior Broederlam ou des autres grands peintres et sculpteurs de l'école de Dijon [3].

Le retable de Tarragone avait, sans doute, mis le sceau à la réputation de Pedro Juan car, avant même qu'il ne fût terminé, le chapitre de la cathédrale de Saragosse lui confiait l'exécution d'un retable destiné au maître-autel. Pedro [illegible] s'adjoignit Pedro Garces, Guillermo Mocet et Pedro Navarro. A sa mort survenue en 1447, les travaux de sculpture furent suspendus. L'arrêt dura vingt-[illegible] premiers collaborateurs se sentant déjà vieux [illegible] d'exécuter le tabernacle et les anges



PL. 27



qui l'entourent tandis que Gabriel Gombao se chargeait des parties inférieures. En 1480, le retable était enfin achevé et doré (*phot.* 85).

La composition est noble et grande, la technique, d'une perfection rare. De l'ombre douce que les pinacles légers comme un réseau de dentelle mettent aux parties supérieures du bas-relief se dégagent des anges qui soulèvent une draperie et découvrent le reliquaire. Ce premier motif a peu de saillie au regard des tableaux qu'il domine. Le plus important, celui du centre, reproduit une de ces scènes charmantes où, depuis des siècles, se complaît la piété des artistes et des poètes.

La Vierge assise, radieuse, présente le divin Enfant aux regards d'un roi mage. L'agenouillement du monarque, l'expression extasiée du visage, la position des mains trahissent son respect et son admiration émue. Un second mage, beau comme un dieu, s'avance, tenant un vase à parfums. Puis, se perdant derrière la crèche et débordant l'ogive du cadre, quelques personnages donnent l'impression d'une foule anxieuse. A droite et à gauche du motif central, se présentent deux belles compositions empruntées à l'histoire du Christ. Elles reposent sur un soubassement formé de bas-reliefs, d'importance secondaire, mais encadrés dans des motifs d'une rare élégance. Trois niches, vides d'habitude, y sont ménagées. Aux jours de fêtes solennelles, elles reçoivent ces chefs d'argent émaillé dont j'ai déjà parlé (*phot.* 74, 75, 76) et dont l'un, celui de saint Valère (Pl. XII), est dû à la munificence de l'antipape Benoît XIII. Maintenant, que l'on imagine un admirable cadre ciselé, fouillé dans des dalles d'albâtre et dont les ors patinés augmentent encore la valeur artistique, qu'on le peuple d'innombrables et d'adorables statuettes et l'on aura une idée bien imparfaite de ce magnifique monument.

Je regrette que la dimension des planches jointes à cet ouvrage d'un format pourtant considérable ne m'ait pas permis de donner une reproduction satisfaisante de cette œuvre et de plusieurs autres analogues. On en trouvera du moins des photographies à la bibliothèque de l'Institut sous les numéros ci-dessus indiqués et de bonnes gravures dans les ouvrages de Mme Dieulafoy que signalent les notes. Si je reviens une seconde fois sur ce sujet, c'est que je traîne comme un remords le parti où je me suis arrêté de sacrifier ou du moins d'exclure de ce volume quelques retables que j'aimerais à y retrouver mais qui, après avoir subi

une réduction considérable, auraient risqué de n'être pas jugés comme ils le méritent. Les auteurs qui ont éprouvé des scrupules analogues et traversé de pareilles alternatives comprendront mes hésitations et mes regrets.

Après le retable de la Seo, se place, comme date, celui de la chapelle de Santiago dans la cathédrale de Tolède. Doña Maria de Luna, fille de l'infortuné connétable Don Alvaro de Luna et de sa seconde femme Doña Juana de Pimentel, en dota la chapelle funéraire que son père avait édifiée en 1435, alors qu'il était au faîte de la puissance et Grand Maître de l'ordre militaire de Santiago. Il est l'œuvre de Sancho de Zamora, de Juan de Segovia et de Pedro Gumiel qui le commencèrent dans les dernières années du xve siècle [4], à peu près à la même date, où furent exécutés les tombeaux du connétable et de sa femme que leur fille commanda en 1489 à Pablo Ortiz et que sa piété érigea dans la même chapelle que le retable [5].



CHAPITRE VII

TECHNIQUE DE LA STATUAIRE POLYCHROME

Confréries d'artistes concourant à l'exécution d'un retable : Trazadores, imagineros, encarnadores, estofadores, doradores. — Querelles et luttes de confréries.

L'ÉTUDE de ces premiers monuments et l'examen de ceux que j'aurai l'occasion d'étudier plus tard montrent, quand il s'agissait d'un retable important, que l'art suprême résidait dans la manière de le diviser en tableaux distincts, groupés autour du sujet central, tout en laissant à l'œuvre une grande unité de composition et d'exécution. En outre, le cadre général, bien que séparé de l'édifice et approprié à sa destination spéciale, devait se relier à l'architecture et participer de son style. On conçoit donc que les évêques et les chapitres exigèrent de très bonne heure la production de dessins d'ensemble, ces *tracés* dont il est fait mention dans les contrats, et que la direction d'un travail, nécessitant parfois un demi-siècle d'efforts, fût confiée à l'artiste dont le projet, après avoir été agréé, était suivi jusqu'à complet achèvement.

Le *traceur*, celui que l'on nomma plus tard l'architecte *ensamblador* (assembleur), n'avait pas cependant la haute main sur tous ses interprètes. Tandis que les sculpteurs, les ornemanistes, les dessinateurs, le maître maçon et le maître charpentier, suivant le cas, lui étaient subordonnés, les peintres, les *damasseurs* et les doreurs échappaient à son contrôle. Leur indépendance tenait au prix que l'on attachait à leur collaboration et à la part, en effet très considérable, que ces artistes eurent toujours dans l'œuvre commune.

Ce simple énoncé montre qu'une sculpture polychrome, avant d'être termi-

née, nécessitait l'intervention successive de quatre corporations ou confréries d'artistes distincts :

1° Les *trazadores* qui devinrent plus tard les *arquitectos ensambladores.*

2° Les *imagineros* dont les *escultores* et les *talladores* furent les héritiers.

3° Les *encarnadores.*

4° Les *estofadores* et les *doradores.*

Le *trazador* ou traceur est l'auteur du projet. Il le compose, dessine les ornements et les profils, dirige la construction proprement dite et surveille l'exécution des sculptures, travaux pour lesquels il a traité à forfait. Les *imagineros* ou sculpteurs en figures à qui le traceur remet ses dessins, les traduisent en relief et les taillent plus tard, soit dans la pierre, soit dans le bois. Ces artistes ont pour aides les sculpteurs chargés de fouiller les ornements et de profiler les moulures. C'est le moment où interviennent les *encarnadores* ou peintres de chairs, les *doradores* ou doreurs et les *estofadores* ou peintres d'étoffes. Il semble que le maître *encarnador* exerçait une sorte de suprématie sur les autres artistes et qu'il était chef d'atelier. En tout cas, il traitait seul et à forfait du prix de la polychromie qui s'élevait parfois à la moitié environ du prix total de revient ou, si on le préfère, à un chiffre équivalent à la somme versée entre les mains de l'auteur du projet pour le rémunérer, ainsi que les sculpteurs et les patrons chargés de la fourniture des matériaux, de la construction et de la mise en place du retable. Il est intéressant de noter que dans l'antiquité grecque le sculpteur et le peintre d'une statue recevaient aussi un salaire égal [1].

A ces premiers renseignements, et à défaut de tous les autres, on jugerait de l'importance que prit de bonne heure la peinture et la dorure des statues et des bas-reliefs. C'était justice, mais à l'époque où nous reporte cette étude, c'est-à-dire au milieu du xve siècle, ces deux arts avaient atteint un si haut degré de perfection qu'ils illusionnent parfois sur la valeur du modelé. Dépouillés du prestige de la couleur, tels saints, telles vierges que l'on regarde avec plaisir se montrent vulgaires, prétentieux, s'amoindrissent et disparaissent.

Pendant longtemps le peintre des chairs hésita entre le poli de l'ivoire et le mat. L'artiste qui s'est fait l'historien de ces variations et qui ramena ses confrères à l'emploi des teintes mates, Pacheco, nous a laissé sur cette branche de la polychromie des renseignements d'autant plus précieux qu'ils émanent d'un



Planche XXVIII. — Crucifiement. Tras-Sagrario de la cathédrale de Burgos.

Albâtre avec traces de peinture. — Œuvre de Philippe de Bourgogne — Phot. Lévy.

Page 94

successive de quatre corporations ou confréries

devinrent plus tard les *arquitectos ensambladores*.
dont les *escultores* et les *talladores* furent les héritiers.

les *doradores*.

est l'auteur du projet. Il le compose, dessine les orne-
dirige la construction proprement dite et surveille l'exécu-
travaux pour lesquels il a traité à forfait. Les *imagineros* ou
figures à qui le traceur remet ses dessins, les traduisent en relief et
soit dans la pierre, soit dans le bois. Ces artistes ont pour
sculpteurs chargés de fouiller les ornements et de profiler les moulures.
interviennent les *encarnadores* ou peintres de chairs, les *dora-*
les *estofadores* ou peintres d'étoffes. Il semble que le maître
exerçait une sorte de suprématie sur les autres artistes et qu'il était
En tout cas, il traitait seul et à forfait du prix de la polychromie
partois à la moitié environ du prix total de revient ou, si on le préfère,
équivalent à la somme versée entre les mains de l'auteur du projet
ainsi que les sculpteurs et les patrons chargés de la fourniture
de la construction et de la mise en place du retable. Il est inté-
que dans l'antiquité grecque le sculpteur et le peintre d'une
aussi un salaire égal.

renseignements, et à défaut de tous les autres, on jugerait de
que prit de bonne heure la peinture et la dorure des statues et des
C'était justice, mais à l'époque où nous reporte cette étude, c'est-à-dire
du XVe siècle, ces deux arts avaient atteint un si haut degré de perfection
usionnent parfois sur la valeur du modelé. Dépouillés du prestige de la
tels saints, telles vierges que l'on regarde avec plaisir se montrent vul-
tentieux, s'amoindrissent et disparaissent.

longtemps le peintre des chairs hésita entre le poli de l'ivoire et le
l'emploi des teintes mates. Pacheco, nous a laissé sur cette branche de
polychromie des renseignements d'autant plus précieux qu'ils émanent d'un



PL. 28

grand peintre, d'un critique éminent et du maître et beau-père de Velasquez[2].

« Plaise à Dieu, dans sa miséricorde, d'exiler de ce monde ces vulgaires émailleurs et, dans l'intérêt supérieur de la vérité, de l'harmonie et de l'éclairage, de propager pour les chairs l'usage de la peinture mate qui se rapproche davantage de la nature, se prête à des retouches nombreuses et permet de faire à leur aide les délicatesses que nous admirons aujourd'hui. Il est bien vrai que les modernes, c'est-à-dire ceux que je place entre les peintres anciens et nous, commencèrent à employer ce genre de *peinture* ainsi que nous l'apprenons par leurs *traités de sculpture* et que nous le voyons sur les vieux retables. Mais le mérite de l'avoir ressuscité en Espagne et de donner, grâce à lui, une meilleure lumière et plus de vie à la bonne sculpture, j'ose le dire, en vérité, c'est à moi qu'il revient. Du moins, suis-je le seul à Séville qui, dès l'an 1600, le prônai et l'appliquai. Il est bien connu en effet que, le 17 janvier de cette année, je peignis en mat le premier Christ qu'exécuta le célèbre orfèvre Jean-Baptiste Franconio d'après le modèle du crucifix aux quatre clous de Michel-Ange, modèle qu'il avait rapporté de Rome. Depuis cette époque tous les artistes m'ont imité. Il serait trop long d'énumérer les œuvres remarquables de Gaspar Nuñes Delgado et de Juan Martinez Montañes que possède cette ville et auxquelles *j'ai collaboré*; mais je serais sans excuse si je ne signalais pas quelques-unes d'entre elles, puisqu'elles sont parmi les meilleures qui ont établi et prouvé la supériorité de cette invention. Ce sont le saint Jean-Baptiste du monastère de Saint-Clément et les Ecce homo de terre-cuite que fit Gaspar Delgado, le saint Dominique de Portaceli du célèbre Juan Martinez Montañes (Pl. LXVIII) et les deux têtes de saint Ignace et de saint François Xavier de la maison professe des Jésuites (*phot.* 117, 118), le Christ que donna Don Mateo Vasquez au couvent de la Chartreuse et, avant tout, le saint Jérôme de la Pénitence exécuté par le même artiste pour le couvent de Saint-Isidore-des-Champs, qui n'a jamais été égalé jusqu'à ce jour et que je tiens pour le chef-d'œuvre de la peinture et de la sculpture.

« Où ont-ils pris leur audace ceux qui ont osé dire que la peinture sur les surfaces planes dominait tous les arts et que s'ils s'avisaient de peindre les chairs d'une statue, ils le feraient mieux avec les pieds que les spécialistes avec les mains ? Ils se trompent grandement en cela, car, lorsqu'ils l'essayent, ils n'apportent dans ce travail ni grâce, ni légèreté, ni fraîcheur...

« De même que l'on imite la nature sur une tête bien dessinée, de même que l'on rend la couleur, les délicatesses des yeux, de la bouche, le brillant et l'éclat des cheveux, de même on peut sur une bonne sculpture provoquer l'admiration, comme en témoigne l'enthousiasme de ceux qui voient les œuvres que j'ai peintes en mat. Le fait est si public que je m'excuse de cette insistance. »

De ce passage si instructif à bien des titres, je ne retiendrai pour le moment que la phrase relative aux difficultés que présentait et aux études que nécessitait la peinture des chairs sur les reliefs et aux justes louanges que l'on adressait à l'auteur d'un morceau bien exécuté, c'est-à-dire à l'*encarnador*.

L'*estofador* ou peintre d'étoffe ne pouvait prétendre au même renom que l'*encarnador* et pourtant il était un précieux collaborateur. A proprement parler, *estofar* consiste à enlever avec un poinçon la couche de couleur étendue sur une surface dorée et à mettre à nu le métal soit pour dessiner des ornements ou des hachures, soit pour cerner et séparer les divers tons employés.

Mais on appelle encore *estofar* poser à la détrempe quelques reliefs sur l'or bruni et aussi peindre des étoffes sur fond or. Les mots *estofar*, *estofador* sont tous formés du mot *estofa*, parce que le talent de l'artiste consistait à reproduire les *estofas*, c'est-à-dire les rinceaux ou les arabesques et à donner aux tissus le chatoiement et les reflets des beaux damas de style persan dont étaient faits les habits des grands personnages et que, dans sa piété naïve ou dans son amour des vêtements somptueux, l'artiste attribuait aux saints comme aux autres habitants du paradis [3].

Le *dorador* était peut-être distinct de l'*estofador*, en tout cas il était son auxiliaire indispensable. Non seulement les bijoux, les armures et certaines parties des vêtements étaient dorés en plein ou *estofados* suivant le cas, mais les étoffes unies et jusqu'aux tissus blancs, étaient peints sur or. Le métal constituait tour à tour les dessins ou les fonds à moins qu'il ne fût couvert de glacis colorés qui, tantôt transparents, tantôt à peu près opaques, n'en empruntaient pas moins aux dessous métalliques une chaleur et une richesse qu'il serait impossible d'obtenir faute de recourir à cet artifice.

Quant aux ors pleins, ils sont, suivant les cas, brunis, demi-mats ou mats, et apparaissent unis ou portant un travail de surface. Sur le métal, on traçait légèrement au minium les contours des dessins, des fleurs ou des rinceaux que l'on voulait représenter. Puis, on imprimait les espaces ainsi limités, soit au burin, soit avec des roulettes variées par la forme et la grosseur d'un grain gravé à la surface. Sans enlever le métal, le doreur graduait ainsi son éclat, diversifiait sa couleur, accentuait les reflets et lui communiquait une véritable puissance décorative.

C'est encore Pacheco qui nous renseigne sur les procédés et nous initie à l'art de damasser les vêtements des statues polychromes :

« Merveilleuse fut l'invention que firent les vieux peintres pour orner les figures en relief et l'architecture des retables, les dorer en or bruni et les damasser... Les couleurs



Planche XXIX — Reddition de Grenade aux Rois Catholiques.

Retable de la chapelle des Rois de la cathédrale de Grenade. — Bois peint et doré
Sculpture de Philippe de Bourgogne — Phot Garzon.

(Page 6[illegible])

... ne pouvait prétendre au même renom que ... était un précieux collaborateur. A proprement par- ... avec un poinçon la couche de couleur étendue ... à nu le métal soit pour dessiner des orne- ... pour cerner et séparer les divers tons employés.

... *estofar* poser à la détrempe quelques reliefs sur ... des étoffes sur fond or. Les mots *estofar*, *estofador* ... parce que le talent de l'artiste consistait à ... c'est-à-dire les rinceaux ou les arabesques et à donner ... et les reflets des beaux damas de style persan dont

... vêtements somptueux, l'artiste attribuait aux saints comme

... peut-être distinct de l'*estofador*, en tout cas il était son auxi-

... mais les étoffes ... jusqu'aux tissus blancs, étaient peints sur or. Le ... tour ... dessins ou les fonds à moins qu'il ne fût couvert ... dorés qui, ... transparents, tantôt à peu près opaques, n'en ... pas moins ... métalliques une chaleur et une richesse qu'il se ... impossible d'ob- ... de recourir à cet artifice.

... les contours des dessins, des fleurs ou des rinceaux que l'on ... présenter. Puis, on imprimait les espaces ainsi limités, soit au burin, soit ... roulettes variées par la forme et la grosseur d'un grain gravé à la surface. ... le métal, le doreur graduait ainsi son éclat, diversifiait sa couleur, ... les reflets et lui communiquait une véritable puissance décorative.

... encore Pacheco qui nous renseigne sur les procédés et nous initie à ... damasser les vêtements des statues polychromes :

... en or bruni et le ...



PL. 29

doivent être telles et choisies avec le même soin que celles destinées aux enluminures. Il faut les broyer et les préparer à l'eau avec la même limpidité que nous avons dite. Mais, au lieu de colle à la gomme, on doit se servir de jaunes d'œufs frais, délayés dans leur volume d'eau douce et claire battue jusqu'à l'écume. Il faut mêler cette colle avec les couleurs pour damasser sur l'or bruni, en ayant soin d'imprimer à la céruse tout ce qui doit être peint, qu'il s'agisse de grotesques ou de vêtements dont l'or doit servir de dessous à diverses couleurs. Toutefois, il est bon de savoir que le bleu n'exige pas une colle d'œufs aussi forte que le carmin, le vermillon, l'ocre et les autres couleurs ayant peu de corps et que, passé un jour, il est nécessaire d'ajouter à l'œuf quelques gouttes de vinaigre pour l'empêcher de se corrompre... »

Cette division très ancienne des corporations ou confréries d'artistes et d'ouvriers d'art donnait lieu à des difficultés innombrables, chacune défendant ses droits avec âpreté, tout en essayant d'empiéter sur le domaine de ses voisines. Pour mettre un terme à ces discussions, les Rois Catholiques firent codifier les anciennes ordonnances relatives aux confréries et en promulguèrent une rédaction qui devint la loi des parties. Mais, d'autre part, comme les maîtres espagnols cultivaient parfois plusieurs branches de l'art et excellaient tantôt dans l'architecture et la sculpture, tantôt dans la peinture et la sculpture, il arriva qu'en vertu de la multiplicité de leurs aptitudes, ils prétendirent franchir les barrières élevées autour de chaque profession par l'ordonnance des Rois Catholiques et cumuler les privilèges accordés à plusieurs confréries. Il ne semble pas que les architectes et les sculpteurs aient eu des démêlés sérieux. Il en fut bien autrement des sculpteurs et des peintres de statues qui luttaient pour la prééminence de leurs arts. Les privilèges respectifs des deux corporations furent défendus au début du xviie siècle par des artistes de la valeur de Montañes et de Pacheco, devenus ennemis après avoir vécu dans une étroite intimité. C'est même à ce différend qu'est dû le plaidoyer sur la peinture où Pacheco montre l'excellence de la peinture dans la statuaire polychrome et où il remet en même temps à leur place « les peintres de tableaux qui osent empiéter sur le domaine de l'*encarnador*, nier sa spécialité et ne produisent au demeurant que des polychromies lourdes, sans grâce et sans valeur quand ils s'avisent de peindre les chairs d'une statue[4] ».

Il y avait de l'exagération dans les dires de Pacheco, mais ils renfermaient aussi une part de vérité. La preuve en est que, bien après lui et malgré le succès

de Montañes qui conquit le droit de polychromer ou de faire polychromer ses statues à son gré, on vit les plus grands peintres de l'école de Séville collaborer avec les sculpteurs. J'aurai bientôt l'occasion de décrire les œuvres où la gouge était tenue par les Montañes, les Roldan, les Nuñes et où le pinceau était manié par un Murillo, un Zurbaran, un Valdes Leal ou un Pacheco, qui fut en effet célèbre entre tous ses confrères dans l'art de peindre les reliefs. Mais, dès maintenant, il était indispensable de montrer l'importance que la sculpture polychrome acquit chez nos voisins ainsi que l'estime très particulière où la tinrent toujours les grands maîtres, les critiques et la partie éclairée du public. Ce sont ces qualités, comme la faveur générale dont elle jouit, qui en font un art national et vraiment espagnol. Je répéterai à son sujet, ce que je disais naguère en parlant du retable.



CHAPITRE VIII

LES ARTISTES FLAMANDS EN CASTILLE ET EN ARAGON

Arrivée à Tolède et à Burgos d'architectes, de sculpteurs et de polychromistes bourguignons, flamands et allemands. — Leur influence sur les écoles espagnoles du Nord. — Retables du musée de Valladolid, de la cathédrale de Palencia et de la chapelle Sainte-Anne de la cathédrale de Burgos. — Monuments funéraires et retable de la Chartreuse de Miraflores. — Tombeau de Padilla au musée de Burgos. — Tombeau du Parral.

J'ai eu l'occasion de préciser que les moines de Cluny et de Cîteaux, et que les architectes français appelés par des évêques souvent français avaient doté l'Espagne d'un art emprunté d'abord à nos provinces méridionales limitrophes des Pyrénées, puis à l'Aquitaine, à la Bourgogne et, durant la période gothique, aux écoles du Nord et de l'Ouest.

Dans toute la France, durant cette période, la statuaire polychrome était en honneur ; mais il existait aussi en Bourgogne, en Flandre, en Allemagne, en Italie et jusqu'en Pologne des centres où elle était cultivée avec un éclat particulier. J'ai cité les noms de polychromistes célèbres tels que Jacques de Baerze et Melchior Broederlam en Bourgogne, André Beauneveu et Jean van Eyck dans les Flandres, Michel Colombe, Antoine Just et Germain Pilon en France. L'on sait, d'autre part, en quelle réputation fut à Dijon, vers la fin du XIVe siècle et le commencement du XVe, l'atelier du sculpteur Claus Slutter, l'auteur célèbre du tombeau de Philippe le Hardi et du puits de Moïse. Autour de nous, chacun a pu voir dans le musée de Bruxelles, à Dijon et au Louvre même, une collection de petits retables, des fragments d'architecture, des tombeaux, des statues où s'allient la forme, la couleur et les ors. Comme je l'ai fait remarquer, il semblait que sous

ces climats où les nuits sont déjà longues, et les hivers prolongés et brumeux, l'homme ait cherché un élément de gaîté, comme une note de lumière dans la vivacité des couleurs et l'éclat des métaux précieux.

Quoi qu'il en soit, un rapprochement facilité par la communauté de leurs instincts ou de leurs goûts artistiques s'effectua chaque jour plus étroit entre l'Aragon et la Castille d'une part, et de l'autre entre ces deux royaumes et les contrées qui leur avaient déjà fourni des architectes, des sculpteurs et des peintres. Jusqu'en 1400 environ l'Espagne resta fidèle à la France et à la Bourgogne et garda leurs maîtres pour éducateurs ou pour conseillers. Dans la période suivante, il en ira tout autrement. La Bourgogne évincera la France et à la Bourgogne se substitueront par degrés la Flandre et l'Allemagne dont la double influence deviendra si puissante que les artistes du Nord seront tantôt les collaborateurs et parfois les concurrents de leurs confrères espagnols.

L'on ne saurait contester le rôle que les ordres religieux jouèrent dans la création en Castille et en Aragon d'écoles d'architecture et de sculpture polychromes procédant des écoles bourguignonnes [1]. Mais leurs efforts n'eussent peut-être pas été couronnés d'un pareil succès si des relations de famille très étroites ne s'étaient établies dès la fin du XIe siècle entre deux pays que rien ne semblait devoir rapprocher. Alonso VI de Castille, le Bouclier de la Foi, épousa en 1080 Constance, fille de Robert Ier duc de Bourgogne. Il en eut une fille, la célèbre Urraca, et la maria, vers l'âge de dix ans, à Raymond, fils de Guillaume Ier comte de Bourgogne, qui fut fait comte de Galice en récompense des services rendus par lui au siège de Tolède, alors que son parent Henri de Besançon obtenait en 1094, avec la main de Teresa — une fille naturelle du roi, — le comté de Portugal. Ce sont les premières racines que la maison de Bourgogne allait pousser dans le sol de l'Espagne, racines profondes et vivaces, car le comté de Portugal devait bientôt se changer en royaume, tandis que le fils d'Urraca et du comte Raymond devait régner plus tard sous le nom d'Alphonse VII, dit l'Empereur de l'Espagne chrétienne, et occuper avec éclat le trône de Castille.

A là suite de ces multiples alliances, la Castille et l'Aragon, d'une part, et la maison de Bourgogne entraînant à sa suite les Flandres et l'Allemagne [2], de l'autre, étaient restés en rapports suivis ; des ambassades étaient échangées et c'est ainsi que Ferdinand le Catholique avait conclu un traité d'alliance avec Charles



Planche XXX. — Baptême des Mores après la prise de Grenade

Retable de la chapelle des Rois de la cathédrale de Grenade. — Bois peint et doré. — Sculpture de Philippe de Bourgogne. — Phot. Garzon.

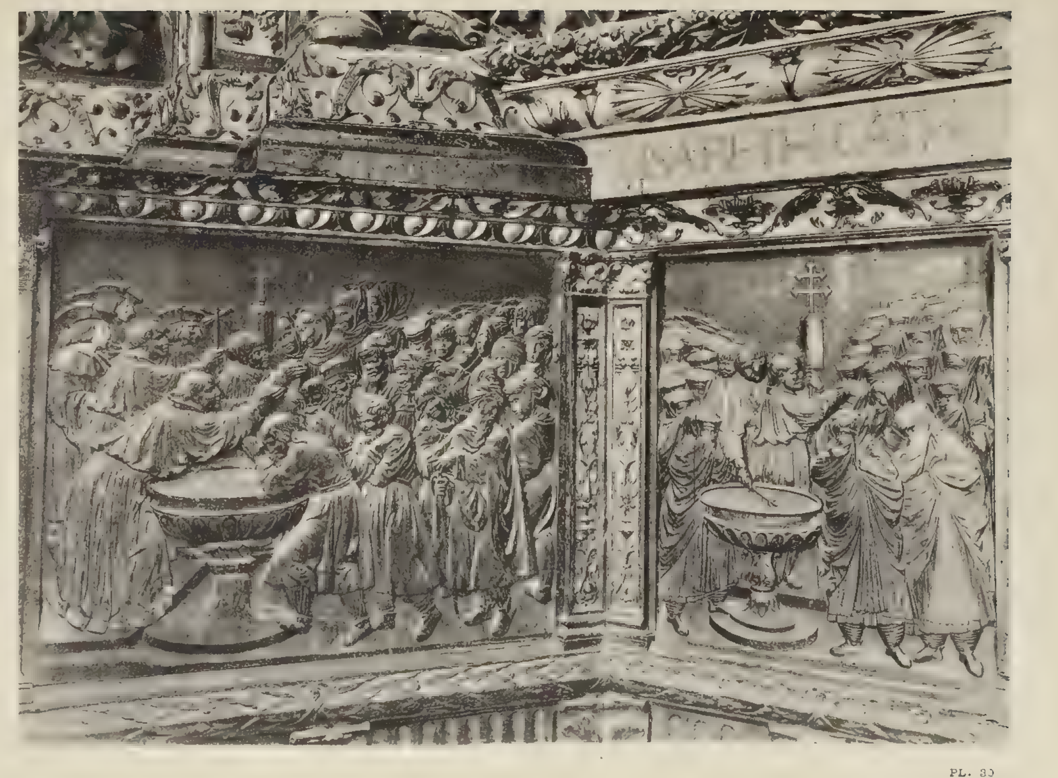
(Page [illegible])

ces climats où les nuits sont déjà longues, et les hivers prolongés et brumeux, l'homme ait cherché un élément de gaîté, comme une note de lumière dans la vivacité des couleurs et l'éclat des métaux précieux.

Quoi qu'il en soit, un rapprochement facilité par la communauté de leurs instincts ou de leurs goûts artistiques s'effectua chaque jour plus étroit entre l'Aragon et la Castille d'une part, et de l'autre entre ces deux royaumes et les contrées qui leur avaient déjà fourni des architectes, des sculpteurs et des peintres. Jusqu'en 1400 environ l'Espagne resta fidèle à la France et à la Bourgogne et garda leurs maîtres pour éducateurs ou pour conseillers. Dans la période suivante, il en ira tout autrement. La Bourgogne évincera la France et à la Bourgogne se substitueront par degrés la Flandre et l'Allemagne dont la double influence deviendra si puissante que les artistes du Nord seront tantôt les collaborateurs et parfois les concurrents de leurs confrères espagnols.

L'on ne saurait contester le rôle que les ordres religieux jouèrent dans la fondation en Castille et en Aragon d'écoles d'architecture et de sculpture polychromes procédant des écoles bourguignonnes [1]. Mais leurs efforts n'eussent peut-être pas été couronnés d'un pareil succès si des relations de famille très étroites ne s'étaient établies dès la fin du XI[e] siècle entre deux pays que rien ne semblait devoir rapprocher. Alonso VI de Castille, le Bouclier de la Foi, épousa en 1080 Constance, fille de Robert I[er] duc de Bourgogne. Il en eut une fille, la célèbre Urraca, et la maria, vers l'âge de dix ans, à Raymond, fils de Guillaume I[er] comte de Bourgogne, qui fut fait comte de Galice en récompense des services rendus par lui au siège de Tolède, alors que son parent Henri de Besançon obtenait en 1094, avec la main de Teresa — une fille naturelle du roi, — le comté de Portugal. Ce sont les premières racines que la maison de Bourgogne allait pousser dans le sol de l'Espagne, racines profondes et vivaces, car le comté de Portugal devait bientôt se changer en royaume, tandis que le fils d'Urraca et du comte Raymond devait régner plus tard sous le nom d'Alphonse VII, dit l'Empereur de l'Espagne chrétienne, et occuper avec éclat le trône de Castille.

A la suite de ces multiples alliances, la Castille et l'Aragon, d'une part, et la maison de Bourgogne entraînant à sa suite les Flandres et l'Allemagne [2], de l'autre, étaient restés en rapports suivis ; des ambassades étaient échangées et c'est ainsi que Ferdinand le Catholique avait conclu un traité d'alliance avec Charles



PL. 33

le Téméraire et, après la catastrophe de Nancy (1477), avec la duchesse Marie.

Il semble que les peintres vinrent les premiers[3]; en tout cas les architectes et les sculpteurs suivirent de très près. Les archives de la cathédrale de Tolède mentionnent Juan et Bernardino de Bruxêlas[4], les Guas ou Was[5] ainsi que les quatre frères Egas (Hantje van der Eycken) dont l'un, Anequin[6], dirigea les travaux de sculpture de la porte des Lions (*phot.* 88) qu'avait appareillée Alfonso Fernandez de Liena[7]. De leur côté, les archives de Burgos nous font connaître la dynastie des Colonia, Juan, Simon et Francisco qui, tous trois, travaillèrent pour la cathédrale[8] et celle non moins nombreuse des Borgoña. On se souvient que c'est Juan de Borgoña[9] qui vers 1460 sculpta la statue orante de Don Juan II placée dans la chapelle des Rois Nouveaux de la cathédrale de Tolède.

Le mariage de Doña Juana, fille des Rois Catholiques, avec Philippe le Beau (1496), multiplia les contacts de l'Espagne avec la Bourgogne et les Flandres et détermina de nouveaux artistes tels que Copin[10] et plus tard Cornielis de Holanda[11] à se fixer dans les grandes villes de l'Aragon et de la Castille. On trouve concurremment avec ces noms ceux de nombreux artistes appelés Aleman. L'un d'eux, Juan Aleman avait déjà exécuté en 1462 les apôtres qui décorent la façade principale de la cathédrale de Tolède, les Marie, le Nicodème et quatre statues d'hommes de la porte des Lions du même édifice. Un second Juan Aleman, élève de Jorge Fernandez Aleman, termine en 1512 quelques sièges du chœur de la cathédrale de Séville ; Rodrigo Aleman sculpte vers la même époque les curieuses boiseries du chœur de la cathédrale de Palencia ; enfin, en 1515, les archives de la cathédrale de Séville mentionnent deux orfèvres, Mateo et Nicolao et un peintre en vitraux, Micer Cristobal, portant le même surnom caractéristique[12]. Il est probable que les uns et les autres venaient d'Allemagne. La manière du premier surtout, qui rappelle le style qu'Albert Dürer caractérisera plus tard, confirme sa nationalité. Néanmoins aucun document ne l'établit d'une manière certaine.

L'influence des écoles du Nord fut d'abord peu sensible ; elle devint manifeste vers 1475 et prépondérante à la fin du siècle, quand Tolède, où s'étaient fixées quelques familles d'artistes bruxellois donna droit de cité à des Hollandais et sans doute à des Allemands au nombre de qui étaient ceux dont les archives de la cathédrale nous ont conservé les noms. La vieille place d'armes de l'Espagne

chrétienne devint ainsi un foyer artistique qui rayonna sur les deux royaumes de Castille et d'Aragon. Cette transformation de style et de goût fut en partie l'œuvre des frères Guas, d'Egas Anequin et de Juan Aleman dont la renommée fut grande et l'action considérable. Elle porta non seulement sur le style, mais sur la nature des œuvres. Certes, le retable resta le but commun des efforts des artistes nationaux et étrangers ; on commença pourtant à voir quelques images ou quelques groupes isolés, traités dans le sentiment réaliste qui prévalait dans les pays du Nord.

Les Christs sont maigres, décharnés ; la peau plisse sur le corps. Les Vierges portent l'âge des femmes dont les fils ont atteint l'âge de Jésus mourant sur le Golgotha. Une descente de croix anonyme que l'on voit à Salamanque (Pl. XVII)[13], le bas-relief en bois qui, à la cathédrale de Barcelone, garnit le tympan de la porte de la Pieta (*phot.* 89), puis plusieurs tableaux, les uns de Bartholome Bermejo et de Francisco ces Olives en Aragon, un autre du musée de Séville (*phot.* 90), résument bien les caractères de cette période artistique. Quelques-uns de ces caractères s'effacèrent vite et les Espagnols revinrent à leurs types de prédilection, mais la recherche d'un certain *naturalisme*, naturalisme auquel l'introduction des œuvres françaises et notamment des ivoires avait préparé la péninsule, persista et s'exagéra même par la suite.

Il serait trop long d'énumérer les œuvres purement espagnoles qui trahissent à des degrés divers l'influence des artistes bourguignons, flamands ou allemands. A titre d'exemple, j'ajouterai à celles que je viens de citer le retable en bois de noyer du musée de Valladolid (Pl. XVIII), provenant du couvent de San Francisco, le bas-relief en bois qui couronne la porte de l'hospice de Huesca (*phot.* 91), le retable d'une chapelle de la cathédrale de Palencia délicieux comme un bijou finement ciselé (*phot.* 92).

Le retable de l'autel de sainte Anne qui est dans la chapelle *del Condestable* (Pl. XIX), de la cathédrale de Burgos, appartient à la même période, mais à bien des égards, il se différencie des monuments dont il vient d'être question. Ainsi, parmi les figures exquises qui le décorent, on remarquera la sainte sous le vocable de qui l'autel est placé. Elle a tout l'aspect d'une jeune fille souriante et heureuse et pourtant elle est grand'mère. De sa main gauche, elle tient en effet un livre où l'enfant Jésus apprend à lire sous la direction de la Vierge. L'extra-



Planche XXXI. — STATUE ORANTE DE FERDINAND LE CATHOLIQUE.

Retable de la chapelle des Rois de la cathédrale de Grenade. — Bois peint et doré. — Statue attribuée à Philippe de Bourgogne. — Phot. Garzon.

(Page 95.)

...quin et de Juan Aleman dont la renommée
...Elle porta non seulement sur le style, mai[s]
...e retable resta le but commun des efforts de[s]
...n commença pourtant à voir quelques images
...es dans le sentiment réaliste qui prévalait dans

...la peau plisse sur le corps. Les Vierges
...ils ont atteint l'âge de Jésus mourant sur le
...croix anonyme que l'on voit à Salamanque (Pl. XVII)[1],
...hédrale de Barcelone, garnit le tympan de la
...plusieurs tableaux, les uns de Bartholome Ber-
...ives en Aragon, un autre du musée de Séville (*phot.*

...ent vite et les Espagnols revinrent à leurs types de prédi-
...rche d'un ... *naturalisme*, ... auquel l'intro-
...des ivoires ... la pénin-
...géra même par la suite.
...d'énumérer les œuvres purement ... trahissent
...l'influence des artistes bourguignons, flamands ou allemands.
...j'ajouterai à celles que je viens de citer le retable en bois de
...Valladolid (Pl. XVIII), provenant du couvent de San Francisco,
...qui couronne la porte de l'hospice de Huesca (*phot.* 91),
...eille de la cathédrale de Palencia délicieux comme un bijou

...athédrale de Burgos, appartient à la même période, mais à
...différence des monuments dont il vient d'être question.
...ures exquises qui le décorent, on remarquera la sainte sous le
...vocable de qui l'autel est placé. Elle a tout l'aspect d'une jeune fille souriante et
...heureuse et pourtant elle est grand'mère. De sa main gauche, elle tient en effet
...la Vierge. L'extra-

Planche XXXI. — Statue priante de Ferdinand le Catholique.



PL. 61

ordinaire n'est pas la jeunesse apparente de sainte Anne, c'est la force déployée par l'aïeule en portant à la fois sa fille et son petit-fils. Et pourtant, il y a une telle grâce répandue sur ces trois figures, la Vierge couronne en tête, les cheveux emprisonnés dans une résille, le corsage largement décolleté, s'intéresse si joliment à la leçon de l'enfant Jésus et celui-ci tourne les pages d'un air si attentif que l'on est subjugué par tant de charme, de fraîcheur et de naïveté.

Je joindrai à ces retables quelques œuvres dont l'attribution est certaine et, de préférence, celles de Martin Sanchez, de Gil de Syloe et de Diego de la Cruz, qui reflètent le goût dominant à l'aurore de la Renaissance.

Martin Sanchez était célèbre en Castille dès 1480[14]. Les Chartreux de Miraflores, dont le monastère s'élève dans les environs immédiats de Burgos, s'en remirent à lui d'exécuter les stalles du chœur de leur chapelle. Elles témoignent d'une dextérité manuelle vraiment supérieure.

Gil de Syloe, un enfant de Burgos, mérite mieux que le renom d'un habile praticien. On connaît de lui les tombeaux et les statues funéraires de Don Juan II, de Doña Isabel, sa seconde femme, et de leur fils, l'infant Alonso[15], le père, la mère et le frère d'Isabelle la Catholique, qui furent ensevelis dans la chapelle du couvent de Miraflores. Il fit encore, mais cette fois en collaboration avec Diego de la Cruz, le retable de cette même chapelle. Enfin, je lui attribue la statue funéraire de Juan de Padilla que l'on a transportée et remontée avec le tombeau au musée municipal de Burgos.

Le monument de Juan II et de sa femme (Pl. XX et *phot.* 93, 94, 95) qui occupe le milieu de la chapelle affecte la forme très rare, peut-être unique, mais en tout cas très orientale, d'une étoile à huit pointes. Le roi et la reine sont étendus à côté l'un de l'autre sur un lit d'apparat, et couverts de vêtements somptueux. Le roi tient le sceptre et la reine, un livre de prières et un rosaire. Le corps de Doña Isabel est légèrement incliné vers la gauche. Les vêtements, les bijoux, les couronnes, les coussins sont traités avec une délicatesse suprême. Le ciseau semble avoir caressé l'albâtre. Les statues des évangélistes, les statues allégoriques, les rinceaux et les rameaux de vigne ou de laurier qui entourent le tombeau présentent des qualités d'exécution analogues.

Le tombeau de l'infant (Pl. XXI) est incrusté dans la muraille. Le prince agenouillé devant un prie-dieu porte le même manteau que le roi et, suivant la

mode du temps, il laisse pendre son chaperon sur l'épaule droite. L'arceau elliptique de la niche qu'il occupe est surmonté de la Vierge et de l'ange Gabriel ; entre leurs mains est un vase où fleurit le lys, symbole de la pureté du jeune prince. Le tympan compris entre l'archivolte et l'accolade qui s'en détache est occupé par saint Michel victorieux du démon. Le groupe est délicieux. Des anges placés sur le soubassement tiennent l'écu aux armes du prince (*phot.* 96, 97). Comme le tombeau des rois, le tombeau de l'infant dénote chez son auteur des qualités d'autant plus dignes de louange que la reine Isabelle lui avait confié le soin de composer, de modeler et de tailler les deux monuments. On n'en peut douter, les comptes en font foi. En 1486 il reçoit 1 340 maravédis pour le *tracé* des deux tombeaux. Il les commence en 1489 et quand il les achève, quatre ans plus tard, il touche 442 667 maravédis pour la sculpture et 158 252 pour la fourniture de l'albâtre [16].

Dans la même chapelle, se trouve le retable du maître-autel que Syloe commença en 1490 et qu'il fit, ainsi qu'il a été dit, en collaboration avec Diego de la Cruz (Pl. XXII et *phot.* 98). Au centre, entouré d'une couronne d'anges qui accourent pour recueillir le sang divin, apparaît un Crucifix avec la Vierge et saint Jean à ses pieds. Au-dessus vole le pélican symbolique ; à droite, une reine et à gauche, un pontife supportent les bras de la croix. Sur les côtés, sont groupés des bas-reliefs dont les sujets se rattachent à la vie du Sauveur, des apôtres, des évangélistes et, enfin, le roi et la reine en prière, celle-ci placée sous la protection d'une sainte, celui-là gardé par Santiago, le patron de l'Espagne [17]. Le bas-relief est polychromé et, si l'on en croit la tradition, doré avec les premières pépites rapportées par Christophe Colomb.

Ce retable vaut surtout par la composition vraiment heureuse et originale et par sa polychromie. Le Christ, qui est d'un beau sentiment, couvre peut-être sa divinité sous un masque trop réaliste, puis l'anatomie en est défectueuse. La Vierge est d'un style bien supérieur. Elle ressemble à la Vierge de la chapelle dorée de Salamanque (*phot.* 105) dont j'aurai bientôt l'occasion de parler. Le saint Jean offre aussi de sérieuses qualités. Quant aux bas-reliefs où sont représentés Don Juan II et Doña Isabel de Portugal, ils n'ont qu'une valeur documentaire. La figure la mieux venue et la plus complète est peut-être celle d'une sainte placée à gauche, dans le soubassement (Pl. XXII et *phot.* 99). Elle est gracieuse, élé-



Planche XXXII. — STATUE ORANTE D'ISABELLE LA CATHOLIQUE.

Retable de la chapelle des Rois de la catéhdrale de Grenade. — Bois peint et doré — Statue attribuée à Philippe de Bourgogne. — Phot. Garzon.

Page 95

... pendre son chaperon sur l'épaule droite. L'arceau ellip-
... qu'il occupe est surmonté de la Vierge et de l'ange Gabriel :
... est un vase où fleurit le lys, symbole de la pureté du jeune
... tympan compris entre l'archivolte et l'accolade qui s'en détache est
... saint Michel victorieux du démon. Le groupe est délicieux. Des anges
... soubassement tiennent l'écu aux armes du prince (*phot.* 96, 97).
... tombeau des rois, le tombeau de l'infant dénote chez son auteur des
... d'autant plus dignes de louange que la reine Isabelle lui avait confié le
... composer, de modeler et de tailler les deux monuments. On n'en peut
... les comptes en font foi. En 1486 il reçoit 1 340 maravédis pour le *tracé*
... deux tombeaux. Il les commence en 1489 et quand il les achève, quatre
... plus tard, il touche 442 667 maravédis pour la sculpture et 158 252 pour la
... de l'albâtre [1].

... la même chapelle, se trouve le retable du maître-autel que Syloe com-
... qu'il fit, ainsi qu'il a été dit, en collaboration avec Diego de
... (Pl. XXII et *phot.* 98). Au centre, entouré d'une couronne d'anges qui
... et pour recueillir le sang divin, apparaît un Crucifix avec la Vierge et saint
Jean à ses pieds. Au-dessus vole le pélican symbolique ; à droite, une reine et à
gauche, un pontife supportent les bras de la croix. Sur les côtés ... groupés des
...-reliefs dont les sujets se rattachent à la vie du Sauveur, des apôtres, des évan-
...istes et, enfin, le roi et la reine en prière, celle-ci placée sous la protection
d'une sainte, celui-là gardé par Santiago, le patron de l'Espagne [2]. Le bas-relief
... polychromé et, si l'on en croit la tradition, doré avec les premières pépites
rapportées par Christophe Colomb.

Ce retable vaut surtout par la composition vraiment heureuse et originale et
... polychromie. Le Christ, qui est d'un beau sentiment, couvre peut-être sa
... sous un masque trop réaliste, puis l'anatomie en est défectueuse. La
... est d'un style bien supérieur. Elle ressemble à la Vierge de la chapelle dorée
... Salamanque (*phot.* 105) dont j'aurai bientôt l'occasion de parler. Le saint Jean
... sérieuses qualités. Quant aux bas-reliefs où sont représentés Don
... et Doña Isabel de Portugal, ils n'ont qu'une valeur documentaire. La
figure la mieux venue et la plus complète est peut-être celle d'une sainte placée



PL. 32

gante, et son attitude, comme le rendu de la figure et des étoffes dénotent l'inspiration et la main d'un artiste de grand talent. Le manteau d'or doublé de bleu tombe en longs plis sur une robe de drap d'or où courent rares et minces des arabesques rouges. Le corsage est d'hermine galonnée d'or, la guimpe est blanche. Les cheveux blonds présentent des reflets chatoyants sous le léger frottis d'or qui les couvre, les chairs sont claires et roses. Le personnage endormi aux pieds de la sainte est traité dans une note sombre qui contraste avec la tonalité générale de la statue et lui forme un soubassement ferme et vigoureux. Le chapeau est d'or plein; la robe, noire, damassée d'or; les chairs semblent brûlées par le soleil; les cheveux et la barbe sont noirs. A part l'or, aucune valeur colorée ne domine; je note pourtant beaucoup de bleu dans les fonds.

Juan de Padilla, page des Rois Catholiques, fut tué au siège de Grenade [18]. Un dard l'avait atteint à la tête. La reine qui le chérissait et le nommait *mi loco* (mon fou), à cause de son ardeur et de sa vaillance, lui fit élever un tombeau dans le monastère de Fresdelval. Après la ruine de cet édifice, le monument fut transporté au musée de Burgos où il se trouve aujourd'hui (Pl. XXIII et *phot.* 100).

Bien qu'il lui soit supérieur, ce tombeau présente avec le monument funéraire de l'infant Alonso des similitudes telles qu'on ne peut hésiter à l'attribuer aussi à Gil de Syloe. Il s'agit non seulement d'analogies de style, d'attitude et de rendu, mais de rencontres si particulières que le hasard ne peut être invoqué pour les expliquer. Je signalerai entre autres points de ressemblance l'extrémité droite d'un pan du manteau qui, dans les deux statues, affecte la forme d'un cœur avec son oreillette gauche. Les mains, médiocres d'ailleurs et d'un modelé cotonneux, semblent sortir d'un même moule.

Le style de la descente de croix placée au-dessus du prie-dieu et le beau lambris gothique qui la supporte forment un tel contraste avec le style de la statue et du reste de l'œuvre de Gil de Syloe que je me suis demandé si le fond ne provenait pas d'un tombeau antérieur. Un examen minutieux m'a prouvé qu'il n'en était rien. Désireux de placer l'image du jeune héros dans une chapelle ou dans un oratoire, le sculpteur s'était inspiré du style religieux encore en faveur. Il y a là une manifestation de sincérité louable ou plutôt de souplesse et une preuve de la rapidité de l'évolution artistique qui se produisit à la fin du

XVIe siècle. Gil de Syloe avait-il respiré les parfums qui émanaient des arts de l'Italie? En tout cas, il fut un précurseur en Espagne. Aussi bien, est-il nécessaire de fixer la date de ses œuvres. Je rappellerai que l'infant Don Alonso mort en 1468 fut placé en 1492 dans la chapelle de la Chartreuse et que la reine Doña Isabel de Portugal qui succomba en 1496, quarante-deux ans après Don Juan II, y reçut la sépulture en 1505. Le retable et les deux monuments funéraires remonteraient donc aux vingt dernières années du XVe siècle et aux cinq premières du XVIe. D'autre part, Juan de Padilla ayant été tué en 1491, c'est également au cours des dernières années du XVe siècle que dut être modelé et taillé le tombeau à l'érection duquel contribua la reine Isabelle.

Il faut ranger à côté des œuvres de Gil de Syloe, le monument funéraire de Doña Beatriz Pacheco comtesse de Medellin, fille bâtarde d'un marquis de Villena et parente, demi-sœur, peut-être, du fondateur du monastère où elle est ensevelie (*phot.* 101). C'est le morceau le plus délicat et le plus achevé que renferme l'église des Hiéronymites *del Parral* située tout auprès de Segovie et construite dans la seconde moitié du XVe siècle par Juan Gallego [19]. Malheureusement, il a été traité d'une manière si sauvage qu'il ne jouit pas de la juste réputation qu'il mérite. Parmi les grands sculpteurs dont le nom se trouve dans les archives de l'église pour avoir collaboré à son ornementation, je ne vois que l'un des frères Guas à qui l'on puisse l'attribuer.

En revanche, au nombre des artistes restés fidèles aux traditions gothiques et qui sont comme le sceau de l'art expirant du XVe siècle, il faut compter l'auteur du célèbre bas-relief polychrome placé dans le tympan de la porte établie entre la nef et le cloître de la cathédrale de Burgos. Les deux écus incrustés dans le linteau sont aux armes de l'évêque qui la fit construire, Don Luis Osorio de Acuña, mort en 1495.



CHAPITRE IX

LA RENAISSANCE

Relations de l'Aragon et de la Castille avec l'Italie. — Les débuts de la Renaissance en Espagne. — Tombeau de Sigüenza. — Damian Forment. — Retables de Notre-Dame del Pilar et de San Pablo à Saragosse, de la cathédrale et de la paroisse annexe de Huesca. — Chapelle dorée de la cathédrale de Salamanque. — Statues polychromes de la cathédrale d'Albi et du musée de Toulouse. — Philippe de Bourgogne. — Retable de la cathédrale de Tolède. — Bas-reliefs du trans-sagrario de la cathédrale de Burgos. — Retable de la chapelle des Rois à la cathédrale de Séville. — Retable de l'autel de la Purification de la cathédrale de Burgos. — Tombeau des Condestables à la cathédrale de Burgos. — Saint Lesmes. — Tombeau polychromé du saint et retable dans la même église. — Polychromie naturelle. — Dalles tombales en ardoise et albâtre.

Bien que générale et très accusée, l'influence des Flandres, de la Bourgogne, et de l'Allemagne ne fut pas de longue durée. Elle succomba bientôt devant celle de l'Italie.

Pour bien comprendre les évolutions successives de ses arts plastiques, il faut se souvenir de la situation politique de l'Espagne au commencement du XVIe siècle.

La réunion de la Castille et de l'Aragon sous les sceptres des Rois Catholiques, la découverte du Nouveau Monde et la libération définitive du territoire consacrée par la prise de Grenade avaient inauguré pour les deux monarchies une ère inespérée de prospérité et de puissance.

L'Aragon illustre avec Barcelone, enrichi par les relations commerciales que les Catalans entretenaient dans la Méditerranée apportait dans l'association, la ténacité et la vigueur. La Castille pauvre, mais arrivée, elle aussi, à l'opulence depuis que les conquistadores faisaient affluer à Séville l'or des pays conquis, valait par l'audace et l'héroïsme de ses enfants. L'Andalousie soumise et

désarmée initiait les rudes guerriers de Ferdinand et d'Isabelle à la pompe, au luxe et aux raffinements de la civilisation moresque. Puis, à mesure qu'elle grandissait, la prospérité stimulait le goût de l'action et du commerce, répandait l'amour des arts et de l'étude, comme elle favorisait cette passion de fonder, de bâtir, d'orner et d'embellir qui fut toujours au cœur de l'Espagnol. Non seulement les rois, mais les villes se piquaient de protéger les arts.

Sous ces diverses influences, les Catalans et les Valenciens qui entretenaient depuis longtemps avec l'Italie des relations que la cession du royaume de Naples à l'Espagne rendit plus actives et plus étroites, s'éprirent de sa civilisation, s'initièrent à ses progrès et voulurent profiter de son enseignement. A peine le XVIe siècle s'ouvre-t-il que des grands centres de l'Aragon et de la Castille partent des pèlerinages artistiques, dont les membres se dirigent vers les ateliers de Rome, de Gênes ou de Florence. A leur retour, ils auraient suffi à propager la doctrine que l'on y professait; les détenteurs du pouvoir ou de la richesse n'en jugèrent pas ainsi. Après avoir apprécié les élèves, ils recherchèrent les maîtres et les appelèrent pour orner les temples et les palais. D'autres artistes vinrent d'eux-mêmes, attirés par l'or des Indes espagnoles et, sans secousses, ni ruptures brusques, l'Espagne s'éloigna des Flandres pour se rapprocher de l'Italie.

Dès 1426, Dello, un peintre en miniatures originaire de Florence avait été adopté par la cour de Don Juan II, roi d'Aragon [1]. Mais quelques années plus tard, en 1440, il fut remplacé par un Flamand, maître Rogel (p. 79, n. 3), et l'on a vu que durant un demi-siècle encore, l'école italienne jeta en Espagne de faibles éclats. Chez Gil de Syloe, lui-même, ses reflets, bien que très apparents, sont atténués par l'atmosphère ambiante.

L'influence décisive de la Renaissance se manifeste peut-être pour la première fois dans le tombeau du marquis Vasquez de Arce que renferme une annexe de la cathédrale de Sigüenza, annexe construite par la famille de Arce pour lui servir de sépulture (Pl. XXIV, XXV, et *phot.* 102).

Le jeune héros a trouvé la mort dans un des nombreux engagements qui précédèrent la prise de Grenade. Il est représenté à demi étendu, un livre à la main, accoudé sur un faisceau de lauriers. L'attitude est souple et originale; l'expression de la figure, charmante, les détails de l'armure à plates et de la cotte de mailles sont rendus avec une perfection rare ; les pages qui soutiennent



Planche XXXIII. — Purification de la Vierge.

Retable du maître-autel de la chapelle du Condestable à Burgos
Bois peint et doré. — Sculpture probable de Philippe de Bourgogne. — Phot. Lévy.

Page 90

[illegible] Ferdinand et d'Isabelle à la pompe, au [illegible] moresque. Puis, à mesure qu'elle gran- [illegible] goût de l'action et du commerce, répandait [illegible], comme elle favorisait cette passion de fonder, de [illegible] qui fut toujours au cœur de l'Espagnol. Non seule- [illegible] se piquaient de protéger les arts.

[illegible] les Catalans et les Valenciens qui entretenaient [illegible] des relations que la cession du royaume de Naples [illegible] actives et plus étroites, s'éprirent de sa civilisation. [illegible] et voulurent profiter de son enseignement. A peine le [illegible] que des grands centres de l'Aragon et de la Castille partent

[illegible] A leur retour, ils auraient suffi à propager la [illegible]; les détenteurs du pouvoir ou de la richesse n'en

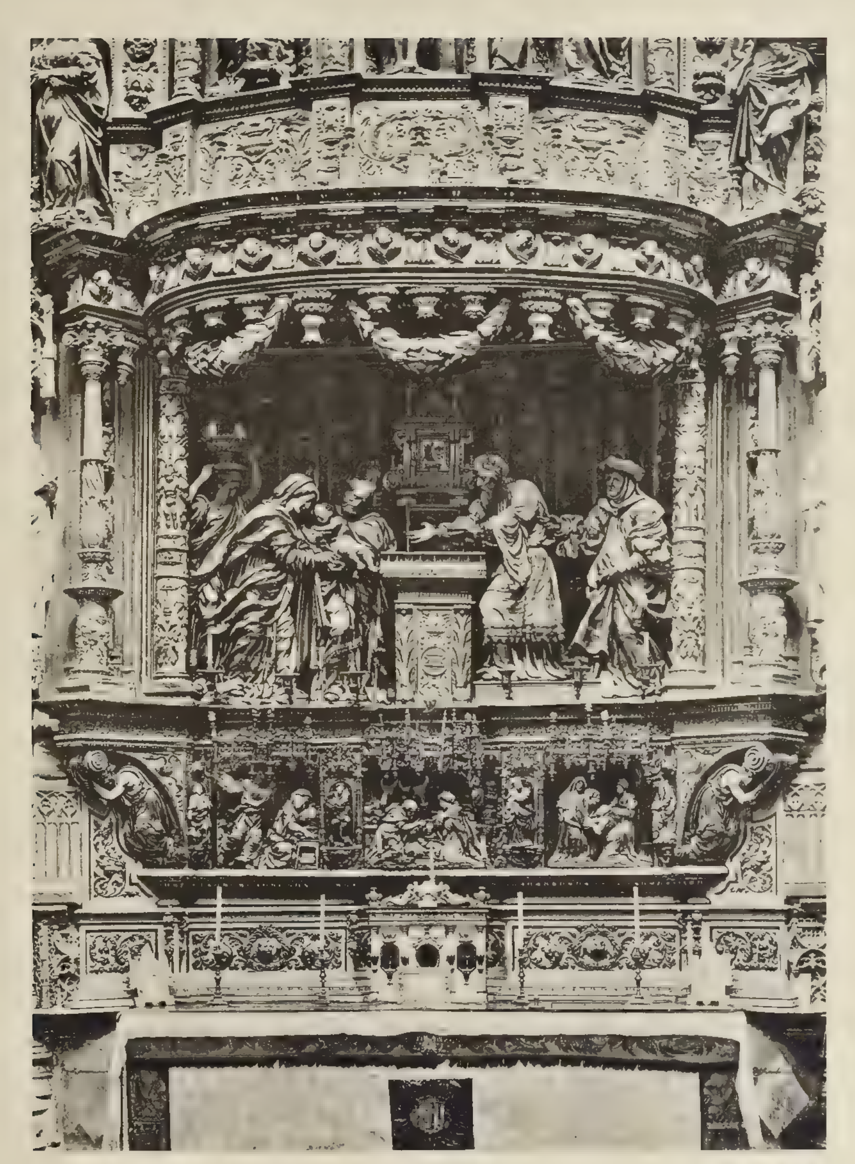
[illegible] orner les temples et les palais. D'autres artistes vinrent [illegible] par l'or des Indes espagnoles et, sans secousses, ni ruptures [illegible] des Flandres pour se [illegible] de l'Italie.

[illegible] un peintre en miniatures originaire de [illegible] avait été [illegible] de Don Juan II, roi d'Aragon [illegible] années plus [illegible] fut remplacé par un Flamand, maître Roger (p. 79, n. 3), et [illegible] un demi-siècle encore, l'école italienne jeta en Espagne de

[illegible] sépulture (Pl. XXIV, XXV, et *phot.* 102).

[illegible] prise de Grenade. Il est représenté à demi étendu, un livre à la

[illegible] la figure, charmante, les details de l'armure à plates et de la



PL. 33

l'écu participent à l'ornementation de la manière la plus heureuse. Il semble que le marbre ait été peint et lavé; en tout cas il ne reste aujourd'hui aucune trace de couleur, sinon sur la croix de Santiago qui tache la poitrine comme une traînée de sang. Une plaque de marbre incrustée dans la muraille au-dessus du tombeau et entourée de rinceaux, de fleurs et de feuillages peints porte l'inscription suivante :

« Ici gît le marquis Vasquez de Arce, chevalier de l'ordre de Santiago, que tuèrent les Mores tandis qu'il secourait avec le très illustre duc de l'Infantado, son seigneur, certaines gens de Jaen sur les bords du grand canal d'irrigation, dans la plaine de Grenade. Son père recouvra son corps aussitôt et l'enterra dans sa chapelle en l'an 1486. Cette même année furent prises la ville de Loja et les forteresses de Mora, de Moclin et de Montefrio, aux sièges desquelles assistèrent le père et le fils. »

Quand on se trouve en présence d'un morceau remarquable, on éprouve toujours le regret de ne pouvoir en faire honneur à l'artiste dont il est l'œuvre. Tel est le cas de ce tombeau où l'architecture et la modénature ogivales se marient avec les ornements et le style général de la Renaissance italienne.

Parmi les artistes espagnols à qui l'on pourrait attribuer le monument, celui à qui l'on doit songer d'abord, si l'on considère la figure, est le valencien Damian Formente plus connu sous le nom de Forment[2]. Il fut parmi les premiers qui fréquentèrent les ateliers italiens et l'on a même prétendu qu'il avait eu pour maître Donatello. Mais comme Forment était de retour en Espagne en 1509, qu'il mourut, semble-t-il, vers 1535 dans la force de l'âge et que le décès de Donatello remonte à 1466, les dates paraissent contredire à cette affirmation. Néanmoins, il est manifeste qu'il étudia les œuvres du maître florentin et s'en inspira, tout en restant fidèle aux traditions nationales dans le tracé, l'architecture et la peinture de ses merveilleux retables. Les objections que l'on pourrait faire à cette attribution, et je ne m'en dissimule pas la gravité, viennent de la comparaison des dates et du style des ornements. Vasquez de Arce mourut en 1486, dit l'inscription, six ans avant la prise de Grenade et Forment, dès son retour d'Italie, qui eut lieu vers 1509, commença le retable de Notre-Dame del Pilar. Il aurait donc fallu que le père du marquis de Arce attendît au moins vingt-trois ans pour consacrer un monument qui perpétuât le souvenir de la mort glorieuse de son fils et, d'autre part, que Forment l'exécutât en même temps

qu'il travaillait au retable et dans un style ornemental plus moderne que celui de ce dernier. Si l'on devait renoncer à cette attribution, je ne vois que Philippe de Bourgogne, dont il sera bientôt parlé, à qui l'on pourrait songer. Il n'avait pas quitté l'Espagne et, dans la seconde période de sa vie, il se rangea aux influences nouvelles ; mais à l'époque où reporte la prise de Grenade, il était bien jeune et en tout cas imbu des vieilles traditions artistiques où il avait été élevé. Aussi bien et malgré les difficultés signalées, j'incline à croire que Forment, dont le retour était attendu avec impatience et peut-être sollicité, se rendit aux instances de la famille de Arce et composa le monument funéraire dans un style de transition qu'il abandonna en partie lorsqu'il entreprit des œuvres religieuses auxquelles il croyait convenable de garder un caractère hiératique. Je suis confirmé dans cette manière de voir par l'exemple du tombeau de Juan de Padilla, ce frère en héroïsme du marquis Vasquez de Arce, où Gil de Syloe mêla dans le même morceau le style religieux et un style plus libre qui trahit l'action encore indécise de l'Italie. Enfin, en plaçant le monument de Sigüenza à une époque répondant au retour de Forment on lui assigne la seule date répondant à son style. Il est en effet manifeste qu'il est compris entre les œuvres bien datées de Gil de Syloe (1500 environ) et le sarcophage du style très pur de la Renaissance où repose un frère du marquis de Arce qui mourut en 1522 et fut enterré, lui aussi, dans la chapelle de famille. J'ajouterai que le père et la mère reposent dans des tombeaux qui occupent le centre de la chapelle au lieu d'être incrustés dans les murs comme ceux de leurs fils et que, malgré cette différence, ils sont identiques comme style à celui de Vasquez.

Le maître valencien Forment qu'il faut rattacher aux écoles du Nord, puisque sa vie artistique s'écoula en Italie et en Aragon, a laissé quatre retables bien authentiques et chacun d'eux suffirait à illustrer son nom.

Le premier en date, celui de Notre-Dame del Pilar à Saragosse [3], fut commencé en 1509 l'année même du retour de l'artiste et terminé six ans plus tard, en 1515. La composition est simple et belle ; l'exécution, incomparable (*phot.* 103).

Sous une suite de pinacles d'une élégance suprême, divisés par des pilastres, entourés d'un cadre finement fouillé et doré, se présentent trois bas-reliefs distincts et pourtant unis par la nature des sujets représentés. Celui du centre



Planche XXXIV. — Adoration des Rois Mages.

Retable de San Benito. — Musée de Valladolid. — Bois peint et doré — Œuvre de Berruguete.
Phot. inédite de l'Auteur

Page 105

[illegible] il travaillait au retable et dans un style ornemental plus moderne que celui de ce dernier. Si l'on devait renoncer à cette attribution, je ne vois que Philippe de Bourgogne, dont il sera bientôt parlé, à qui l'on pourrait songer. Il n'avait pas quitté l'Espagne et, dans la seconde période de sa vie, il se rangea aux influences nouvelles ; mais à l'époque où reporte la prise de Grenade, il était bien jeune et en tout cas imbu des vieilles traditions artistiques où il avait été élevé. Aussi bien et malgré les difficultés signalées, j'incline à croire que Forment, dont le retour était attendu avec impatience et peut-être sollicité, se rendit aux instances de la famille de Arce et composa le monument funéraire dans un style de transition qu'il abandonna en partie lorsqu'il entreprit des œuvres religieuses auxquelles il croyait convenable de garder un caractère hiératique. Je suis confirmé dans cette manière de voir par l'exemple du tombeau de Juan de Padilla, ce frère en héroïsme du marquis Vasquez de Arce, où Gil de Syloe mêla dans le [illegible]ceau le style religieux et un style plus libre qui trahit l'action encore [illegible] de l'Italie. Enfin, en plaçant le monument de Siguenza à une époque [illegible] au retour de Forment on lui assigne la seule date répondant à son [illegible] effet manifeste qu'il est compris entre les œuvres bien datées de [illegible] environ et le sarcophage du style très pur de la Renaissance [illegible] du marquis de Arce qui mourut en 1522 et fut enterré, lui [illegible] pelle de famille. J'ajouterai que le père et la mère reposent [illegible] qui occupent le centre de la chapelle au lieu d'être incrustés [illegible] comme ceux de leurs fils et que, malgré cette différence, ils sont [illegible] même style à celui de Vasquez.

[illegible] Valencien Forment qu'il faut rattacher aux écoles du Nord, puisque sa vie artistique s'écoula en Italie et en Aragon, a laissé quatre retables bien authentiques et chacun d'eux suffirait à illustrer son nom.

Le premier en date, celui de Notre-Dame del Pilar à Saragosse [1], fut commencé en 1509, l'année même du retour de l'artiste et terminé six ans plus tard, en 1515. La composition est simple et belle ; l'exécution, incomparable (*phot.* 103).

Sous une suite de pinacles d'une élégance suprême, divisés par des pilastres, entourés d'un cadre finement fouillé et doré, se présentent trois bas-reliefs distincts et pourtant unis par la nature des sujets représentés. Celui du centre



PL. 34

consacré à l'Assomption est un merveilleux exemple des ressources offertes par un art aussi conventionnel que celui de la sculpture en bas-relief. L'éther où plane la mère du Christ, le ciel où elle partagera la gloire de son divin fils s'étend, se perd, se devine infini. La Vierge a vaincu les lois éternelles qui attachent nos corps à la terre ; on la sent entraînée vers les régions sereines sans que la victoire sur les forces de la nature fasse violence à nos instincts. Certes, le style ogival de l'œuvre et son indicible délicatesse jurent et détonnent avec la masse lourde des piliers entre lesquels on l'a placée, mais le retable captive la pensée. Lui seul rayonne, lui seul semble se réfléchir dans les yeux.

Au moment où fut composé ce retable, Damian Forment revenait d'Italie et subissait l'influence des maîtres auprès de qui il avait travaillé. Les bas-reliefs et les statues en portent la trace manifeste, tandis que dans la décoration architectonique l'artiste est resté fidèle aux traditions gothiques. Malgré la beauté de l'albâtre, cette œuvre était polychrome. Pour les mêmes motifs qu'à la Seo, le savon et la brosse ont eu le dernier mot dans la lutte engagée contre la peinture. Il ne reste aucun indice apparent de couleur, sinon sur deux figures de grandeur naturelle placées à droite et à gauche de l'autel. Par elles, on peut juger combien a été grave le préjudice causé à l'œuvre du maître.

Le retable de San Pablo de Saragosse, qui pour avoir été exécuté en bois — sans doute par des élèves du maître [4] — a échappé au lessivage, fut entrepris entre 1516 et 1520. Il comporte au centre la statue du saint sous le vocable de qui l'église est placée et aux ailes, quatre bas-reliefs disposés en deux registres. Le socle est lui-même divisé en treize compartiments. Celui du centre, qui répond à la place du tabernacle, est vide ; les autres sont tour à tour occupés par des statuettes et de petites compositions en bas-relief. Enfin, au-dessus de la statue de saint Paul, un crucifix domine la composition.

C'est également entre 1516 et 1520 qu'il faut placer le retable de la célèbre abbaye de Monte Aragon que l'on voit aujourd'hui dans la paroisse annexée à la cathédrale de Huesca (*phot.* 104). On sait en effet que le maître commença en 1520 le retable de la cathédrale et l'on prétend que la mort le surprit sitôt après qu'il l'eut livré au chapitre.

Tous les morceaux de sculpture sortis du ciseau de Forment sont des œuvres achevées et des morceaux extrêmement précieux. Cependant, le retable de

la paroisse annexe de la cathédrale de Huesca paraît moins heureux que les autres. Les trois bas-reliefs qui le composent sont consacrés à l'Ascension. Ils portent sur un double soubassement dans le registre supérieur duquel sont enchâssés cinq tableaux relatifs à la vie et à la résurrection du Christ tandis que l'étage inférieur est occupé par des écus héraldiques de dimensions exagérées.

Le 10 septembre 1520, Forment commençait le retable de la cathédrale de Huesca dont l'exécution devait absorber treize années de sa vie, les dernières, si l'on en croit quelques-uns de ses biographes [5]. Divisé en trois registres — deux affectés au soubassement — où se trouvent et s'enchaînent les scènes de la Passion, il présente au point de vue de la disposition des analogies étroites avec le retable de Notre-Dame del Pilar. Bien que la couleur uniforme de l'albâtre soit une cause de monotonie, les personnages, les uns à peine saillants, les autres en demi-relief, quelques-uns détachés des fonds sont disposés avec une telle intelligence et une telle science des plans que la composition n'en souffre guère. Combien, cependant, elle devait être plus admirable quand elle portait la riche et chaude parure que des lessivages ont enlevée, mais dont on trouve dans les creux des vestiges multiples. Entre les bas-reliefs et sur les pilastres que couronnent d'élégants pinacles, sont placées des statues de femmes. Leur charme et leur grâce incomparables témoignent que Forment eût trouvé un heureux emploi de son talent s'il eût traité des sujets soumis à moins de contrainte que les compositions religieuses.

L'on remarquera que l'architecture des édifices compris dans les bas-reliefs porte tous les caractères de la Renaissance alors que la décoration de ces divers retables se rattache, ainsi que je l'ai dit, aux arts du xve siècle. Cette opposition caractéristique du style de transition particulier à Forment est un nouvel argument en faveur de l'attribution que j'ai faite des tombeaux de Sigüenza.

A part trois des quatre retables qui viennent d'être cités, à part le retable en albâtre de l'église paroissiale de Velilla de Ebro et peut-être les tombeaux de Sigüenza, il ne semble pas que Forment ait laissé d'autres œuvres originales et personnelles. L'on cite encore comme étant de lui le retable de la cathédrale de Santo Domingo de la Calzada. Mais, bien qu'il ait été exécuté par un *imaginero* appelé Forment, le style de la sculpture et de l'architecture comme les dates fournies par les actes notariés montrent que l'auteur n'avait de Forment que le nom.



Planche XXXV. — Mise au tombeau de San Geronimo a Grenade

Bois peint et doré. — Œuvre de Berruguete. — Phot. Lévy.

(Page [illegible])

...uesca paraît moins heureux que les ...nt sont consacrés à l'Ascension. Ils por... registre supérieur duquel sont enchâssés ...surrection du Christ tandis que l'étage infé... ...ques de dimensions exagérées.

...nent commençait le retable de la cathédrale de ...ut absorber treize années de sa vie, les dernières, si ...de ses biographes. Divisé en trois registres — deux ... — où se trouvent et s'enchaînent les scènes de la Pas... ...oint de vue de la disposition des analogies étroites avec le ...ame del Pilar. Bien que la couleur uniforme de l'albâtre soit ...notonie, les personnages, les uns à peine saillants, les autres en ...ques-uns détachés des fonds sont disposés avec une telle intelli... ...e science des plans que la composition n'en souffre guère. Com... ...elle devait être plus admirable quand elle portait la riche et ...que des lessivages ont enlevée, mais dont on trouve dans les creux ...ples. Entre les bas-reliefs et sur les pilastres que couronnent ...sont placées des statues de femmes. Leur charme et leur grâce ...moignent que Forment eût trouvé un heureux emploi de ...aité des sujets soumis à moins de contrainte que les composi...

...a que l'architecture des édifices compris dans les bas-reliefs ...res de la Renaissance alors que la décoration de ces divers ...ainsi que je l'ai dit, aux arts du XVe siècle. Cette opposition ...le de transition particulier à Forment est un nouvel argu... ...ribution que j'ai faite des tombeaux de Siguenza.

...atre retables qui viennent d'être cités, à part le retable ...ssiale de Velilla de Ebro et peut-être les tombeaux de ...e Forment ait laissé d'autres œuvres originales et per... ...me étant de lui le retable de la cathédrale de Santo ...mingo de la ... ...ien qu'il ait été exécuté par un *imaginero* appelé ... de l'architecture comme les dates fournies par les actes notariés ... ...eur n'avait de Forment que le nom.



PL. 33

C'est avec intention que j'ai parlé des œuvres *originales* et *personnelles* de Forment, car il est manifeste qu'il sortit de l'atelier du grand artiste de nombreuses sculptures restées anonymes et que leur caractère permet de classer à côté des retables de Saragosse et de Huesca. On ne saurait d'ailleurs expliquer autrement la fortune qu'il laissa. Elle était considérable, si l'on en juge au majorat de 30 000 ducats d'Aragon correspondant à 60 000 ducats de Castille qu'il put fonder à sa mort.

Malgré son long séjour en Italie, Damian Forment ne sut pas ou ne voulut pas rompre d'une manière définitive avec le passé artistique de l'Espagne. Il n'est pas le seul maître de son temps que retenaient les liens mystérieux de la tradition. L'architecte, les sculpteurs et les peintres de la *Capilla dorada* (Chapelle Dorée) de Salamanque sont dans le même cas. Cette chapelle célèbre comprise dans la cathédrale appartient par son style au XVe siècle, bien qu'elle ait été élevée vers 1522 sur les ordres et aux frais de Don Francisco Sanchez de Palenzuela, archevêque de Corinthe (*phot.* 105). On ne saurait contester la date, car elle ressort de deux inscriptions contemporaines de la construction : l'une sur une frise de faïence émaillée, où elle se développe en grands caractères gothiques dorés, et l'autre gravée sur la merveilleuse grille qui sépare de l'église le tombeau du fondateur[6]. On y lit en effet qu'elle fut terminée en 1524. A cette même époque, Philippe de Bourgogne achevait à Grenade le retable de la chapelle royale dans le style italien de la Renaissance (*phot.* 121).

Je sortirais du cadre de cette étude si je voulais y comprendre les pays autres que l'Espagne où fleurissait à cette époque la sculpture polychrome. La grande croisade contre la statuaire peinte se prêchait déjà en Italie ; mais elle n'avait pas encore donné de résultats décisifs. Aussi bien, la France, la Bourgogne, les Flandres, l'Allemagne, la Pologne, l'Italie elle-même comptaient-elles des artistes restés fidèles aux anciennes traditions. A mon grand regret, je les tairai et pourtant il m'est impossible de ne pas faire au moins une exception en faveur des auteurs restés anonymes de deux suites de statues où l'on retrouve des caractères communs à toutes les œuvres exécutées dans les ateliers du Nord de l'Espagne quand s'illustraient Forment et ses émules. La première décore la cathédrale d'Albi. Il s'agit d'une collection très importante d'apôtres, de prophètes ou de vertus distribués à l'intérieur comme à l'extérieur de la clôture du chœur

et, sur la face extérieure de la fermeture, d'une Ève et d'un Adam avant le péché, remarquables par le modelé du corps et la perfection de la technique (pl. XXVI et *phot.* 106 à 112). Toutes ces figures sont en pierre peinte et dorée. Elles sont dignes du jubé qui est lui-même le plus précieux de tous ceux que nous possédons encore en France et l'un des spécimens les plus extraordinaires de l'art gothique arrivé aux dernières limites de la délicatesse et de la complication des formes (*phot.* 113, 114). En cela, les statues de Sainte-Cécile d'Albi, la clôture du chœur et le jubé marchent de pair avec les belles œuvres de l'Espagne au moment où les premiers apports de la sculpture italienne se fondaient dans l'architecture religieuse qui, au début du XVIe siècle, relevait encore des traditions du Moyen âge.

La seconde suite de statues provient de la basilique de Saint-Sernin, à Toulouse, et a été transportée en 1903 au musée municipal. A certains égards, elle est aussi intéressante que celle d'Albi. Les visages ont une expression si saisissante, il y a chez plusieurs d'entre eux un tel air de famille, ils sont étudiés avec un tel scrupule et traités avec un tel souci de copier la nature que l'on a longtemps considéré ces statues comme les portraits de bienfaiteurs de Saint-Sernin. En vérité, elles appartiennent à deux Mises au Tombeau, — l'une bien meilleure que l'autre — exécutées en terre cuite et pour l'étude respective desquelles avaient posé, semble-t-il, les membres de deux familles distinctes, peut-être celles des artistes (Pl. XXVII et *phot.* 115 à 120). Durant le transport, l'enduit blanc qui recouvrait les statues s'est écaillé et des traces de couleur sont apparues. Depuis, l'on a continué le travail que le hasard avait commencé et chacun peut juger aujourd'hui de l'aspect primitif des deux groupes. Le moins bon est resté terne et gris. La polychromie du second est traitée avec des ocres rouges, des indigos, des bruns, des noirs, des blancs et quelques très rares ornements d'or dans un sentiment aussi réaliste que le modelé. En cela, les statues de Saint-Sernin sont les aïeules d'une longue lignée qui commencera un siècle plus tard à Valladolid.

Forment, au moins dans les monuments religieux, était resté fidèle à la tradition consacrée par les maîtres de la fin du XVe siècle. Bien qu'il fût issu de parents espagnols et qu'il eût étudié longtemps en Italie, il sertissait les bas-reliefs et disposait les statues dans un cadre dont l'architecture et la décoration gardaient un caractère flamand très prononcé. Comme il arrive parfois



Planche XXXVI. — Statue orante de Maria Manrique duchesse de Terranova. y Sesa, femme de Gonsalve de Cordoue.

San Geronimo de Grenade. — Bois peint et doré. — Sculpture de Diego de Siloee, peinture de Raxis. Phot inédite de l'Auteur

(Page 111)

d'une Eve et d'un Adam avant le péché.
rfection de la technique (pl. XXVI et
en pierre peinte et dorée. Elles sont dignes
précieux de tous ceux que nous possédons
raordinaires de l'art gothique
et de la complication des formes
ainte-Cécile d'Albi, la clôture du chœur
res de l'Espagne au moment où les
fondaient dans l'architecture reli-
encore des traditions du Moyen âge.
ent de la basilique de Saint-Sernin, à Tou-
u musée municipal. A certains égards, elle
isages ont une expression si saisissante,
amille, ils sont étudiés avec un
a nature que l'on a long-
portraits de bienfaiteurs de Saint-
au tombeau. — l'une bien
respective
posé, semble-t-il, les membres distinctes,
Durant le trans-
recouvrant les statues les traces de couleur
ont apparues. Depuis l'on a continué le travail que le hasard avait commencé et

bon est resté terne et gris. La polychromie du second est traitée avec des ocres rouges, des indigos, des bruns, des noirs, des blancs et quelques très rares ornements d'or dans un sentiment aussi réaliste que le modelé. En cela, les statues de Saint-Sernin sont les aïeules d'une longue lignée qui commencera un siècle

Forment, au moins dans les monuments religieux, était resté fidèle à la tradition consacrée par les maîtres de la fin du xve siècle. Bien qu'il fût issu de parents espagnols et qu'il eût étudié longtemps en Italie, il sertissait les et disposait les statues dans un cadre dont l'architecture et la décoration gardaient un caractère flamand très prononcé. Comme il arrive parfois

Planche XXXVI. — Statue orante de Maria Manrique duchesse de Terranova.



PL. 36

dans la vie, où le contraste et l'imprévu s'allient pour dérouter toutes les prévisions, ce fut un artiste d'origine bourguignonne, né pourtant à Burgos, qui le premier se laissa conquérir par l'Italie et cela au milieu d'une carrière très brillante et bien qu'il n'ait jamais quitté sa patrie d'adoption. Felipe de Vigarni ou de Borgoña, plus connu en France sous le nom de Philippe de Bourgogne, était le fils ou le petit-fils d'un artiste qui s'était fixé à Burgos en même temps que Juan de Colonia et, sans doute, à l'époque où Tolède donnait droit de cité aux Guas, aux Egas et aux Aleman. Il habitait encore sa ville natale et il y avait conquis une grande renommée, quand le cardinal Cisneros le choisit au concours pour tracer le retable gigantesque dont il voulait doter la cathédrale de Tolède. Les renseignements que l'on possède sur les premiers travaux de l'artiste manquent de précision. On sait seulement qu'à cette époque il ne s'était pas encore écarté des voies artistiques où ses maîtres l'avaient engagé et où persistaient ses confrères et ses émules. Aussi bien, est-ce dans le style gothique flamboyant qu'il projeta et fit exécuter le retable de la cathédrale de Tolède en collaboration avec Alfonso Sanchez et avec le concours de Sebastian de Almonacid, de Peti Juan, de Diego Copin de Holanda et de dix-sept autres sculpteurs renommés. Pendant la durée des travaux, Enrique Egas, maître-majeur (architecte en chef) de la cathédrale, assisté de Pedro Gumiel, architecte de l'archevêché, dirigea et surveilla la construction.

Le retable tout en bois de mélèze est partagé en cinq registres et chacun d'eux, en quatre compartiments où sont représentés divers épisodes de la vie du Christ et de la Vierge. Il est surmonté d'un calvaire colossal et comporte une infinité de niches, de consoles et de pinacles qui portent ou abritent un monde de prophètes ou de saints. A part les statues et les bas-reliefs dont les chairs sont peintes et dont les draperies sont damassées, le retable est doré en plein. Malgré ses dimensions, malgré cette profusion d'or et de peinture, malgré le mérite très grand de l'architecture, de la sculpture et de la polychromie, il ne produit pas une impression en rapport avec les efforts dépensés et le talent des artistes employés à sa construction et à sa décoration. Il est trop grand, trop haut, trop large. Vu de près, l'œil ne peut en embrasser l'ensemble ; vu de loin, les détails deviennent confus et se perdent. Juan de Borgoña qui, aidé de Francisco de Amberes, de Fernando del Rincon[7] et d'autres maîtres moins illustres, avait

entrepris la peinture et la dorure, avait traité à forfait pour 2710000 maravédis, soit 48 000 francs si l'on attribue au maravédis une valeur moyenne répondant à celle de 885 dix millièmes de gramme d'argent monnayé. Il est permis de supposer, quand l'on se rapporte aux renseignements fournis par d'autres comptes, que cette somme représente des six aux sept quinzièmes de la dépense totale. En ce cas, le retable eût coûté plus de 100000 francs[8]. On ne connaît pas le coefficient exact qu'il convient d'affecter à ce chiffre pour obtenir la valeur du sacrifice pécuniaire correspondant. Bien que la situation de l'Espagne se fût améliorée à cette époque, j'estime que le multiplicateur doit être voisin de 7. En définitive, c'est donc à 700000 francs environ que l'on peut évaluer le prix de revient de ce retable, l'un des plus grands qui aient jamais été exécutés. Les ressources dont disposait le cardinal Cisneros étaient si abondantes et d'autre part les travaux furent si bien conduits que le retable fut terminé en quatre ans et put être inauguré dès 1505.

Bientôt après cette date, Philippe de Bourgogne, sous l'influence des sculpteurs et des architectes qui venaient ou revenaient d'Italie, commençait son évolution artistique. Les admirables bas-reliefs du *Tras-Sagrario* (partie postérieure du maître-autel) de la cathédrale de Burgos n'en portent pas encore de traces manifestes.

Dans le premier, Jésus sort de Jérusalem accompagné de Véronique, qui lui essuie le visage inondé de sueur, et de Siméon qui l'aide à porter la croix.

Le second, celui du milieu, est consacré au crucifiement. Jésus est mort. La douleur a épuisé les forces de Marie qui défaille entre les bras de saint Jean et de Salomé; la Madeleine embrasse la croix qu'entoure la foule des Juifs et des soldats romains. Au dernier plan, se détachent la crête des murs du temple de Jérusalem et les coupoles. C'est un ensemble remarquable par la variété, la science et la clarté de la composition. Seule, la figure du divin crucifié manque de noblesse et mérite quelques critiques (Pl. XXVIII).

Le troisième et dernier bas-relief retrace deux scènes empruntées à la Descente de croix et à la Résurrection. Le corps de Jésus repose sur le sein de Marie assise au pied de la croix, à droite le sépulcre est vide et le Christ s'élève dans les airs.

Les trois bas-reliefs de Philippe de Bourgogne sont compris entre deux



Planche XXXVII. — Saint Jean-Baptiste.

Stalles du chœur de San Benito. — Musée de Valladolid. — Bois. — Œuvre de Andres de Najera.
Phot. Lévy.

(Page 112

entrepris la peinture et la dorure, avait traité à forfait pour 2710000 mara-
[illegible]
dant à celle de 885 dix millièmes de gramme d'argent monnayé. Il est permis de supposer, quand l'on se rapporte aux renseignements fournis par d'autres comptes, que cette somme représente de six aux sept quinzièmes de la dépense totale. En ce cas, le retable eût coûté plus de 100000 francs [8]. On ne connaît pas le coefficient exact qu'il convient d'affecter à ce chiffre pour obtenir la valeur du sacrifice pécuniaire correspondant. Bien que la situation de l'Espagne se fût améliorée à cette époque, j'estime que le multiplicateur doit être voisin de 7. En définitive, c'est donc à 700000 francs environ que l'on peut évaluer le prix de revient de ce retable, l'un des plus grands qui aient jamais été exécutés. Les ressources dont disposait le cardinal Cisneros étaient si abondantes et d'autre part les travaux furent si bien conduits que le retable fut terminé en quatre ans et put être inauguré dès 1504.

Bientôt après cette date, Philippe de Bourgogne, sous l'influence des [illegible] et des architectes qui venaient ou revenaient d'Italie, commençait [illegible] artistique. Les admirables bas-reliefs du *[illegible] Sagrario* (partie [illegible] maître-autel) de la cathédrale de Burgos n'[illegible] pas encore [illegible]

[illegible] Jésus sort de Jérusalem accompagné de Véronique, qui lui [illegible] de sueur, et de Siméon qui l'aide à porter la croix.

[illegible] du milieu, est consacré au crucifiement. Jésus est mort. La [illegible] les forces de Marie qui défaille entre les bras de saint Jean et [illegible] la Madeleine embrasse la croix qu'entoure la foule des Juifs et des [illegible]

[illegible] Jérusalem et les coupoles. C'est un ensemble remarquable par la variété, la [illegible]gence et la clarté de la composition. Seule, la figure du divin crucifié manque [illegible]

Le troisième et dernier bas-relief retrace deux scènes empruntées à la Descente de croix et à la Résurrection. Le corps de Jésus repose sur le sein de [illegible] assise au pied de la croix; à droite le sépulcre est vide et le Christ s'élève [illegible] compris entre deux



PL. 37

compositions de même taille et de même allure exécutées par Alonso de los Rios dans la seconde moitié du XVIIe siècle.

Les bas-reliefs étaient peints ou du moins, destinés à l'être. La couleur est très apparente sur la tête et sur les vêtements de quelques personnages. D'ailleurs la cathédrale de Burgos est un véritable musée de sculptures polychromes.

On a beaucoup discuté sur la date de ces bas-reliefs. Comme on sait que Philippe de Bourgogne revint à Burgos et releva la coupole de la cathédrale qu'un tremblement de terre avait renversée le 2 mars 1539, on a pensé qu'il profita de son séjour dans sa ville natale pour les exécuter. Il est d'abord à remarquer que si les occupations de Philippe de Bourgogne l'éloignaient de Burgos, il y retournait souvent comme en témoignent les stalles du chœur, la Vierge de la chapelle de la Consolation et de la Présentation faite pour la cathédrale et transportée depuis au monastère de las Huelgas et le tombeau de Don Gonzalo de Lerma, fondateur de cette chapelle, qui remontent tous au premier quart du XVIe siècle. Puis, on notera qu'à dater de 1520 environ, Philippe de Bourgogne, qui venait d'être choisi pour exécuter le retable de la chapelle royale de Grenade où sont déposés les restes de Ferdinand et d'Isabelle, rompit les liens qui le rattachaient à l'art traditionnel quand il composa la décoration du *Tras-Sagrario*. Enfin, jusqu'en 1543, année de sa mort[9], il travailla sans relâche aux stalles du chœur de Tolède qu'il avait entreprises avec Alonso Berruguete. S'il interrompit cet immense labeur pour dresser les plans de la nouvelle coupole de la cathédrale de Burgos, il n'eut pas sûrement le loisir de modeler les trois immenses bas-reliefs[10]. A mon avis, il faut donc placer leur exécution dans la seule période de sa vie où Philippe de Bourgogne se consacra d'une manière exclusive aux travaux de la cathédrale de Burgos, c'est-à-dire entre l'année 1505 qui répond à l'achèvement du retable de Tolède et l'année 1520 où il commença le retable de la chapelle royale à Grenade.

Le retable de la chapelle royale de Grenade (*phot.* 121), comprend dans le soubassement quatre bas-reliefs très curieux relatifs à la reddition de la ville aux Rois Catholiques (Pl. XXIX) et au baptême des Mores (Pl. XXX) et, dans les registres supérieurs, quelques bonnes statues. Ce qui le rend également intéressant est d'avoir été conçu et traité dans le style italien de la Renaissance plusieurs années avant que Forment ne signât à Huesca le testa-

ment de l'art gothique. Au pied du retable, on remarque deux statues d'assez bon style qui sont précieuses entre toutes parce qu'elles furent modelées très peu de temps après la mort des Rois Catholiques et d'après leurs meilleurs portraits (Pl. XXXI et XXXII). Elles ont du reste un grand caractère de vérité et ressemblent en effet aux images des souverains exécutées de leur vivant et tenues pour très bonnes. Elles étaient à la place qu'elles occupent dès 1526, quand Navagiero visita et décrivit la chapelle royale [11].

Si je ne pense pas qu'il faille reculer jusqu'en 1540, l'exécution des trois bas-reliefs du *Tras-Sagrario* de la cathédrale de Burgos, en revanche je me suis souvent demandé si, dans la même cathédrale, le retable du maître-autel de la chapelle du Condestable (Pl. XXXIII) ne serait pas une œuvre de Philippe de Bourgogne ou du moins sortie de son atelier à l'époque où il achevait les stalles du chœur de Tolède. Au contact prolongé avec Alonso Berruguete, Philippe de Bourgogne avait profondément modifié son style et il existe des analogies singulières entre les figures des stalles du chœur de Tolède et celles de la Purification de Marie. Puis, on trouve dans l'arrangement des personnages les qualités de composition caractéristiques des autres œuvres du maître. Enfin, les découpures minutieuses et délicates des dais placés au-dessus des bas-reliefs et des statues du soubassement détonnent à côté des autres motifs et n'auraient pas été inventées par un décorateur élevé dans les idées alors nouvelles.

Le sujet central se présente comme une masse d'or à peine rompue par quelques notes de couleur distribuées sur les chairs et sur quelques vêtements. Il en est de même de l'architecture. Seuls les petits bas-reliefs encastrés dans le soubassement, pareils à des gemmes serties dans l'or d'un bijou, se détachent en valeur sur le cadre. Encore les rouges et les bleus des draperies sont-ils couverts de broderies d'or très fines, très délicates qui forment sur eux comme un glacis métallique. Je trouve dans la richesse un peu excessive de cette polychromie un argument nouveau en faveur de l'attribution que je propose. Elle est en effet caractéristique des œuvres de Berruguete qui seront bientôt décrites et l'on sait l'influence décisive que ce grand artiste eut sur son collaborateur [12].

La chapelle du Condestable, les retables et les monuments qu'elle renferme ont toujours été en grande réputation. Voici la curieuse description laissée par



Planche XXXVIII. — Saint Jérôme.

Chapelle du Condestable de la cathédrale de Burgos. — Bois peint et doré. — Œuvre de Becerra.

Page 116

[illegible] du retable, on remarque deux statues d'assez [illegible] parce qu'elles furent modelées très peu [illegible] et d'après leurs meilleurs portraits [illegible] un grand caractère de vérité et res- [illegible] exécutées de leur vivant et tenues [illegible] la place qu'elles occupent dès 1526, quand [illegible] chapelle royale.

[illegible] reculer jusqu'en 1540, l'exécution des trois [illegible] de la cathédrale de Burgos, en revanche je me suis [illegible] dans la même cathédrale, le retable du maître-autel de [illegible] Pl. XXXIII) ne serait pas une œuvre de Philippe de [illegible] sortie de son atelier à l'époque où il achevait les stalles [illegible] contact prolongé avec Alonso Berruguete, Philippe [illegible] profondément modifié son style et il existe des analogies [illegible] des stalles du chœur de Tolède et celles de la [illegible], on trouve dans l'arrangement des personnages les [illegible] caractéristiques des autres œuvres du maître. Enfin, [illegible] et délicates des dais placés au-dessus des bas-reliefs [illegible] détonnent à côté des autres [illegible] et n'auraient [illegible] un décorateur élevé dans les idées alors nouvelles.

[illegible] présente comme une masse d'or à peine rompue par [illegible] couleur distribuées sur les chairs et sur quelques vêtements. [illegible] de l'architecture. Seuls les petits bas-reliefs encastrés dans le [illegible] à des gemmes serties dans l'or d'un bijou, se détachent [illegible] cadre. Encore les rouges et les bleus des draperies sont-ils cou- [illegible] de broderies d'or très fines, très délicates qui forment sur eux comme un [illegible] métallique. Je trouve dans la richesse un peu excessive de cette poly- [illegible] un argument nouveau en faveur de l'attribution que je propose. Elle [illegible] en effet caractéristique des œuvres de Berruguete qui seront bientôt [illegible] et l'on sait l'influence décisive que ce grand artiste eut sur son colla- [illegible]

La chapelle du Condestable, les retables et les monuments qu'elle renferme [illegible] toujours été en grande réputation. Voici la curieuse description laissée par [illegible]



PL. 38

l'un des officiers appartenant à l'escorte de Marie-Louise d'Orléans, fille de Monsieur frère unique du roi, lors de son mariage avec Charles II.

« Le palais où furent reçues Leurs Majestés appartient au Condestable (*Casa del Cordón*, *phot.* 122). Il est d'une belle construction, mais on ne le compare pas avec la chapelle de la cathédrale hérissée à l'extérieur de pinacles de pierre très hauts du même travail que la cathédrale et ornée de sculptures et de figures de pierre d'un étonnant mérite. A l'intérieur, elle est aussi d'un beau travail et sur les parois se voient des écus aux armes de la maison du Condestable avec les merveilleux tombeaux de Don Pedro Fernandez de Velasco († 1492) et de Doña Mencia de Mendoza († 1500) qui furent Condestables de Castille (*phot.* 123). Ces tombeaux sont en marbre blanc et à la matière on peut reconnaître la beauté du travail. Un saint Jérôme en bois (le San Geromino de Becerra, Pl. XXXVIII) haut d'une demi-vara ($0^{m},50$ environ) est un morceau de sculpture très estimé sur toute la terre. Le retable du grand autel représente la Purification (Pl. XXXIII). A le voir, il paraît être d'une seule main...

Devant cette chapelle et appuyée au revers de l'autel majeur de la cathédrale sont les trois bas-reliefs si célèbres de la passion du Christ (Pl. XXVIII), bas-reliefs merveilleusement sculptés et dont les personnages, qui sortent du fond de plus d'une vara, semblent vivants... »

Cet éloge très intéressant dans sa forme et un peu fruste n'est pas excessif.

Sculpteur savant, habile et correct, Philippe de Bourgogne excella dans les deux styles qu'il adopta tour à tour. Les bas-reliefs du *Tras-Sagrario* de Burgos comme les stalles du chœur de Tolède sont des œuvres excellentes, mais cependant il s'imposa plutôt par son enseignement et par la direction qu'il imprima que par son propre génie. Au nombre de ses élèves, il faut mettre en première ligne Sebastian de Almonacid [13] et Diego Copin de Holanda, les auteurs des statues innombrables qui peuplent le retable de la cathédrale de Tolède [14]. La réputation de Copin de Holanda s'accrût à tel point qu'en 1507, après qu'il eut terminé les travaux du retable, le chapitre lui confia l'exécution des tombeaux des Rois Nouveaux et de leurs statues funéraires et que, deux ans plus tard, il le chargea de travaux considérables. Dès lors, il ne quitta plus les chantiers de la cathédrale où il donna une survie à des traditions qui partout ailleurs périssaient [15].

C'est parmi les maîtres de la fin du xve et du commencement du xvie siècle qu'il faudrait encore chercher les auteurs anonymes des œuvres qui font de Burgos un incomparable musée de sculpture polychrome, mais ils se sont cachés avec une telle modestie que le problème est le plus souvent insoluble. A qui attribuer, par exemple, les deux magnifiques sarcophages du fondateur de la même chapelle du Condestable et qui en occupent le centre (*phot.* 123)?

L'église de San Lesme, construite en 1380 sous l'inspiration de Don Juan Ier, renferme, elle aussi, des sculptures polychromes intéressantes. L'une très vivante, très réaliste en dépit d'une exécution un peu fruste et parfois inhabile, est une statue en pierre représentant le saint sous le vocable de qui l'église est placée. Saint Lesme est étendu sur la pierre tombale dans l'attitude d'un homme qui lit. La robe est blanche et or, le manteau de drap d'or est doublé d'une étoffe de ce beau rouge qui hésite entre le brun rouge et le vermillon. Le bonnet noir se détache sur le coussin d'or où repose la tête ; enfin le livre de prières est rouge à tranches dorées. Dans la même église, la chapelle fondée par les Marquis de Salamanca est ornée d'un retable où l'or abonde, mais qui n'en est pas moins délicieux. La statue de saint Lesme est à peu près contemporaine de l'église ; le retable de la chapelle est de la fin du xve siècle.

San Juan, San Esteban, San Gil de Burgos offrent encore des retables ou des tombeaux que l'on aime à regarder ; pourtant aucune de ces églises ne contient des œuvres caractéristiques. J'excepterai les pierres tombales en ardoise sur lesquelles sont sculptés des personnages dont la figure, les mains et les pieds sont taillés dans de l'albâtre coloré par le temps. Le relief est très peu prononcé. Au demeurant, il s'agit d'œuvres d'une valeur artistique moyenne ; mais l'ensemble offre un des rares exemples de polychromie naturelle que l'on puisse relever en Espagne et, à cet égard, il méritait d'être cité. Les dalles remontent à la fin du xive et au commencement du xve siècle.



CHAPITRE X

LES ÉLÈVES DE MICHEL-ANGE

Bartolome Ordoñez. — Alonso Berruguete. — Diego de Siloee[1] *et Pedro de Rojas. — Andres de Najera. — Tudelilla. — Juan Rodriguez et Geronimo Pellicier. — Gaspardo Becerra. — Les Leoni. — Juan de Juni. — Francisco Giralte. — Esteban Jordan. — Cristobal Velasquez. — Devant d'autel en orfroi de l'Audiencia de Barcelone.*

L'ÉCLAT jeté par les sculpteurs et les polychromistes espagnols de la période que l'emploi de l'ogive a souvent servi à définir, fut considérable. Parmi les derniers, Gil de Syloe, Damian Forment, Philippe de Bourgogne, Copin de Holanda suffiraient à l'illustrer. Mais le Siècle d'Or, qui va s'ouvrir, jettera des rayons si brillants et en telle profusion que le renom de ces grands artistes en sera terni. Il eût été d'une suprême injustice de les laisser dans l'oubli, car ils furent les vigoureux maillons de la chaîne qui unit les créateurs des écoles espagnoles à leurs plus glorieux représentants.

En 1520, vers l'époque où Philippe de Bourgogne entrait dans une voie nouvelle, un Catalan, Bartolome Ordoñez, se rendait à Gênes pour y tailler dans le marbre de Carrare le tombeau du Cardinal Ximenes de Cisneros qu'avait projeté le Florentin Micer Domenico Alexandro, mais que la mort l'avait empêché de finir.

Le tombeau, après avoir été placé dans la chapelle de l'université d'Alcala de Henares, dont Cisneros avait été l'insigne protecteur, fut démonté et reconstruit devant le chœur de la cathédrale. Il s'y trouvait encore en 1905, bien que l'église fût fermée et abandonnée parce que les fidèles eussent été en danger sous les voûtes. La perte de ce monument serait un irréparable malheur pour les arts. Il faut espérer que l'Espagne saura le conjurer.

Bartolome Ordoñez avait eu pour collaborateurs deux artistes génois, Thomas Forne et Adam Wibaldo, et s'était si bien assimilé la manière du maître italien dont il exécutait le projet et de ceux dont il avait demandé le concours, qu'il a été dépossédé jusque dans ces derniers temps de deux œuvres très belles. Je veux parler des monuments funéraires de Ferdinand et d'Isabelle commandés à l'artiste par Charles-Quint et que l'on admire aujourd'hui dans la chapelle royale de la cathédrale de Grenade, au-dessous du retable de Philippe de Bourgogne (*phot.* 124). Comme ces deux tombeaux sont en marbre de Carrare, qu'ils furent envoyés de Gênes, qu'ils sont du plus beau style de la Renaissance italienne et que par leur forme ils rappellent celui que les Rois Catholiques firent élever à leur fils unique, le prince Jean, dans l'église conventuelle de Santo Tomas d'Avila [2] (*phot.* 125), on les a très souvent attribués à l'auteur de ce dernier monument, Micer Domenico Alexandro Florentin, qui avait d'ailleurs doté la même église d'autres tombeaux fort remarquables. D'autre part, comme la sépulture des Rois Catholiques est placée devant le retable de Philippe de Bourgogne, quelques historiens en ont fait honneur à cet artiste. Il y a là deux erreurs. Il suffit de comparer le retable au tombeau pour condamner cette dernière attribution. Quant à Micer Domenico Alexandro Florentin, qui mourut en 1520, au moment d'exécuter le tombeau de Cisneros, il ne put tailler ceux d'Isabelle et de Ferdinand qui furent terminés deux ans plus tard. Les derniers travaux de la critique ne laissent plus subsister de doute à ce sujet; on a retrouvé le nom des trois élèves qui présidèrent au montage des tombeaux des Rois Catholiques, et tous les trois appartenaient à l'atelier de Bartolome Ordoñez [3]. Il était d'ailleurs dans la destinée de ce grand artiste d'être spolié. Cean Bermudez avoue que Berruguete, Philippe de Bourgogne et Becerra ont tour à tour profité de ses dépouilles.

Le style d'Ordoñez l'éloigne trop des traditions indigènes pour qu'on puisse l'y rattacher. Aussi bien n'aurais-je point parlé de ce maître si je n'avais eu le dessein de montrer par son exemple combien, durant cette période, était puissante l'attraction que l'Italie exerçait sur l'Espagne artistique.

L'homme qui incarna le premier l'évolution des écoles du Nord et leur donna une direction dont elles ne s'écartèrent plus durant près de deux siècles, le maître qui sut le mieux concilier le génie national et les enseignements puisés



Planche XXXIX. — Élie.

Église de Santo Tomé à Tolède — Bois peint et doré — Sculpture probable de Becerra

Page 116

... deux artistes génois, Tho-
... assimilé la manière du maître
... dont il avait demandé le concours,
... derniers temps de deux œuvres très
... funéraires de Ferdinand et d'Isabelle
... et que l'on admire aujourd'hui dans la
... de Grenade, au-dessous du retable de Philippe
... ces deux tombeaux sont en marbre de Car-
... de Gênes, qu'ils sont du plus beau style de la Renais-
... leur forme ils rappellent celui que les Rois Catholiques
... le prince Jean, dans l'église conventuelle de Santo
... on les a très souvent attribués à l'auteur de ce
... monument, Micer Domenico Alexandro Florentin, qui avait d'ailleurs
... d'autres tombeaux fort remarquables. D'autre part,
... sépulture des Rois Catholiques est placée devant le retable de Phi-
... Bourgogne, quelques historiens en ont fait honneur à cet artiste. Il y a
...
... attribution. Quant à Micer Domenico Alexandro Florentin, qui
... moment d'exécuter le tombeau de Cisneros, il ne put
... d'Isabelle et de Ferdinand qui furent terminés deux ans plus
... derniers travaux de la critique ne laissent plus subsister de doute à
... on a retrouvé le nom des trois élèves qui présidèrent au montage des
... des Rois Catholiques, et tous les trois appartenaient à l'atelier de
Bartolomé Ordoñez[1]. Il était d'ailleurs dans la destinée de ce grand artiste
... Cean Bermudez avoue que Berruguete, Philippe de Bourgogne
et Becerra ont tour à tour profité de ses dépouilles.

... d'Ordonez l'éloigne trop des traditions indigènes pour qu'on puisse
l'y rattacher. Aussi bien n'aurais-je point parlé de ce maître si je n'avais eu le
... de montrer par son exemple combien, durant cette période, était puis-
sante l'attraction que l'Italie exerçait sur l'Espagne artistique.

L'homme qui incarna le premier l'évolution des écoles du Nord et leur
... direction dont elles ne s'écartèrent plus durant près de deux siècles,
...



PL. 59

dans les ateliers de Florence ou de Rome, fut Alonso Berruguete, celui-là même que le chapitre de la cathédrale de Tolède associa pour l'exécution des stalles du chœur à Philippe de Bourgogne.

Alonso Berruguete, sculpteur, peintre, architecte, naquit à Paredes de Nava[4] vers 1480. Il était fils de Pedro Berruguete, peintre du roi, et reçut de lui ses premières leçons ; mais, après qu'il l'eut perdu, il quitta l'Espagne et partit pour l'Italie. Selon Vasari, il était à Florence dès 1503. Son éducation artistique était déjà bien avancée puisque Michel-Ange s'en remit à lui de copier le célèbre carton de la guerre de Pise qu'il avait dessiné pour la salle du Conseil de cette ville. Il passa l'année suivante à Rome où Jules II avait appelé Michel-Ange et il y fit de tels progrès que Bramante, sur l'avis de son neveu Raphaël, lui confia, de préférence à de nombreux concurrents, la copie du Laocoon que l'on voulait couler en bronze.

A la mort de Filippo Lippi, Berruguete revint à Florence, y demeura jusqu'en 1520 et retourna enfin dans sa patrie. Il s'arrêta d'abord à Saragosse pour y faire la connaissance de Damian Forment, qui travaillait au retable de la cathédrale de Huesca, puis, poursuivant sa route, il atteignit Madrid. La renommée l'y avait précédé. Charles-Quint l'accueillit avec une extrême bienveillance, le nomma peintre et sculpteur de la chambre royale et le chargea de travaux considérables.

A dater de cette époque, Saragosse, Grenade, Madrid, Valladolid, Palencia, Santoyo, Villar de Fallades, Medina del Campo, Salamanque, Cuenca, Alcala de Henares, Tolède et enfin Parades de Nava, sa ville natale, se disputèrent ses œuvres, trop heureuses de s'assurer par contrat en due forme qu'il tracerait le sujet et modèlerait et peindrait la tête comme les mains des personnages[5].

Berruguete, qui avait appris de Michel-Ange un art puissant et vigoureux, n'en resta pas moins attaché aux traditions nationales. S'il est habile à tailler la pierre et le marbre, il excelle aussi à sculpter et à peindre le bois. La ligne est correcte et pure ; le modelé, savant ; le style, noble et expressif. Mais, quand il s'abandonne à son tempérament, les figures longues, distinguées et toujours intéressantes, trahissent parfois, dans leur attitude tourmentée et leur musculature saillante, le grand disciple d'un grand artiste exagérant parfois les qualités du maître. La polychromie, s'il en use, est simple et puissante. Il aborde les

nus hardiment ; les chairs d'une belle tonalité s'opposent à des draperies où domine l'or bruni sans damas ni guillochis. Il diffère en cela de ses prédécesseurs qui se complaisaient à tailler des figures couvertes de vêtements en damas ouvragés. Ces caractères généraux se manifestent surtout dans les sculptures sur bois, objets de sa constante prédilection.

Parmi les nombreux tombeaux en marbre dus à Berruguete, la critiqu see plaît à citer le fameux monument du cardinal Don Juan de Tavera, fondateur de l'hôpital de Saint-Jean-Baptiste connu à Tolède sous le nom de *Afuera* (Hors ville). Le morceau est intéressant, mais il ne dépasse pas la moyenne des belles sculptures italiennes. Il fut d'ailleurs entrepris vers 1560, dans la grande vieillesse de l'auteur qui se fit aider par son fils Alonso Berruguete y Pereda et auquel il dut laisser une part importante dans l'exécution du monument [6].

Je préfère de beaucoup à ce tombeau, celui de Don Juan de Rojas et de sa femme Doña Maria Sarmi marquise de Poza, qui se voit à Palencia, dans l'église de San Pablo [7] (*phot.* 126). C'est une grande et somptueuse composition d'ordre ionique disposée dans le chœur, sur la paroi de l'évangile. Elle est divisée en trois étages. Le premier comporte une niche profonde où se trouvent les statues agenouillées du marquis et de la marquise de Poza comprise entre deux groupes de colonnes saillantes que soutiennent des anges formant cariatides. Au milieu des colonnes, sont les quatre évangélistes et, au-dessous, des bas-reliefs représentant les vertus théologales. Le Christ à la colonne, les statues de saint Antoine et de sainte Catherine occupent l'étage supérieur au-dessus duquel s'élève le fronton aux armes des deux familles. Dieu le Père domine la composition. Enfin dans les frises volent des anges légers et gracieux comme des amours.

Ce tombeau conçu dans le goût italien et taillé, ainsi que le précédent, dans des blocs de Carrare rappelle beaucoup celui de Don Ramon de Cardona, vice-roi de Sicile et de sa femme Doña Isabel, chef-d'œuvre du sculpteur italien Giovanni da Nola, que l'on transporta en 1824 du couvent des Franciscains dans la petite église de Belpuig. Il en a la correction, la richesse, la solennité un peu froide et, à certains égards, le caractère païen. Certes le monument des Poza est l'œuvre d'un architecte et d'un sculpteur accomplis, mais comme il est antérieur de quelques années à peine au tombeau du cardinal Don Juan de Tavera,



Planche XL. — Statue orante de Don Cristobal de Rojas y Sandoval.

Église paroissiale de San Pedro à Lerma. — Bronze patiné. — Œuvre de Juan de Arfe.
Phot. Lacoste, Madrid.

(Page 118)

nus hardiment : les chairs d'une belle tonalité s'opposent à des draperies où domine l'or bruni sans damas ni [illegible]. Il diffère en cela de ses prédécesseurs qui se complaisaient à tailler des figures couvertes de vêtements en damas ouvragés. Ces [illegible] généraux se manifestent surtout dans les sculptures sur bois [illegible] sa constante prédilection.

Parmi les [illegible] en marbre dus à Berruguete, la critiqu see [illegible] du cardinal Don Juan de Tavera, fondateur de l'[illegible] Baptiste connu à Tolède sous le nom de *Afuera* [illegible]. Le [illegible] est intéressant, mais il ne dépasse pas la moyenne des [illegible] italiennes. Il fut d'ailleurs entrepris vers 1560, dans la [illegible] de l'auteur qui se fit aider par son fils Alonso Berruguete Pereda et auquel il dut laisser une part importante dans l'exécution du [illegible].

[illegible] de beaucoup à ce tombeau, celui de Don Juan de Rojas et de sa femme Doña Maria Sarmi marquise de Poza, qui se voit à Palencia, dans l'église de San Pablo (*pl.* 126). C'est une grande et somptueuse composition d'ordre [illegible] dans le chœur, sur la paroi de l'évangile. Elle est divisée en trois étages. Le premier comporte une niche profonde où se trouvent les statues agenouillées du marquis et de la marquise de Poza comprise entre deux groupes de colonnes saillantes que soutiennent des anges formant cariatides. Au milieu des colonnes, sont les quatre évangélistes et, au-dessous, des bas-reliefs représentant les vertus théologales. Le Christ à la colonne, les statues de saint Antoine et de sainte Catherine occupent l'étage supérieur au-dessus duquel s'élève le fronton aux armes des deux familles. Dieu le Père domine la composition. Enfin dans les frises volent des anges légers et gracieux comme des amours.

Ce tombeau conçu dans le goût italien et taillé, ainsi que le précédent, dans des blocs de Carrare rappelle beaucoup celui de Don Ramon de Cardona, vice-roi de Sicile et de sa femme Doña Isabel, chef-d'œuvre du sculpteur italien Giovanni da Nola, que l'on transporta en 1824 du couvent des Franciscains dans la petite église de Belpuig. Il en a la correction, la richesse, la solennité un peu froide et, à certains égards, le caractère païen. Certes le monument des Poza est l'œuvre d'un architecte et d'un sculpteur accomplis, mais comme il est antérieur de quelques années à peine au tombeau du cardinal Don Juan de Tavéra,



PL. 40

il porte lui aussi l'empreinte d'une vieillesse assagie, bien que vigoureuse et exempte de défaillance.

Je nommerai encore la porte de la *Presentación* qui, du cloître, donne accès dans la cathédrale de Tolède (*phot.* 127, 128) parce qu'elle est si ordinairement attribuée à Berruguete que je semblerais la négliger. En réalité, elle est l'œuvre de Pedro Martinez de Castañeda, de Juan Bautista Vasquez, de Toribio Rodriguez, de Juan Manzano et d'Andres Hernandez qui la commencèrent en 1565 et la terminèrent bien après la mort du maître.

Les sculptures sur bois et, au premier rang, les stalles de la cathédrale de Tolède entreprises en 1535 fournissent déjà une idée plus exacte du talent de Berruguete que les tombeaux précités. Mais la part des collaborateurs et des élèves y est encore trop considérable. Les œuvres où sa personnalité se manifeste le mieux avec ses qualités immenses et ses quelques défauts sont les statues et les groupes en bois polychromé. On en rencontre quelques-uns au musée de Valladolid, épaves sauvées du naufrage où sombrèrent vers le milieu du siècle dernier la majorité des retables dont il était l'auteur. De ce nombre, le plus célèbre paraît avoir été celui de San Benito el Real dont le musée possède quelques beaux fragments (*phot.* 129) et dont on trouve une description détaillée dans le *Viaje artistico* de Bosarte.

« C'est un plaisir, écrit l'auteur, de voir renaître les arts antiques sous les voûtes de style gothique... et de savoir qu'au nombre des conditions imposées à Berruguete se trouvent pour lui l'obligation expresse de peindre les tableaux, de dégrossir les statues et de terminer les têtes et les mains... Le retable de San Benito comporte deux grandes divisions. Le premier corps se compose de douze colonnes balustrées entre lesquelles il y a six bas-reliefs et deux tableaux historiés, consacrés l'un à la naissance du Seigneur et l'autre à la fuite en Égypte. Le second corps comporte douze autres colonnes balustrées. Il s'y trouve quatre médaillons circulaires avec des figures en ronde-bosse de grandeur naturelle. Il contient aussi six tabliers ornés d'enfants en relief et deux tableaux sur fond d'or, outre deux médaillons historiés où la figure principale est en plein relief et six statues placées dans des niches. Sur l'entablement de ce second corps, il y a une très grande coquille dorée présentant le côté concave et comme couronnement, un calvaire avec le Christ en croix, la Vierge et saint Jean... Tout le retable est doré ou peint. Les figures principales placées au centre sont

pour le premier corps San Benito donnant la bénédiction et pour le second, la Vierge montant au ciel entourée de huit anges. Adossées au socle, on remarque quatorze petites statues placées dans des niches hautes environ d'une vara (un peu moins d'un mètre)... Le retable est concave et demi-circulaire au centre, mais les deux ailes sont planes..... »

Sur cet ensemble d'œuvres, le musée de Valladolid possède la grande statue de San Benito, plusieurs bas-reliefs et quelques statues de petite dimension, au nombre desquels se trouvent un saint Sébastien, le sacrifice d'Abraham et l'adoration des Rois Mages, puis deux des tableaux du premier corps — la naissance du Christ et sa fuite en Égypte — et deux tableaux sur fond d'or du second registre représentant saint Mathieu et saint Marc évangélistes.

Aux termes du traité qu'il avait passé en 1526, Berruguete, suivant une clause commune à beaucoup de contrats, s'était engagé, on vient de le voir, *à tailler et à finir lui-même les têtes et les mains* des personnages. Durant l'année 1532, quand le travail fut achevé, l'on nomma des experts pour en déterminer la valeur. Andres de Najera représentait les intérêts du monastère et Julio Aquiles, ceux de l'auteur. Après de longs pourparlers, Philippe de Bourgogne choisi pour départager les deux arbitres fixa le prix du retable à quatre mille quatre cents ducats[8].

Ces textes sont précieux, à deux points de vue : d'abord parce qu'ils sont un sûr garant de l'authenticité de ces divers morceaux et parce qu'ils apprennent aussi dans quelle mesure ils furent exécutés par le maître. Ils montrent ensuite que les contestations entre les artistes et leurs clients se terminaient par une expertise et une tierce expertise. Les cas en sont si nombreux que l'on se demande si l'expertise n'était pas de règle même quand le traité portait un forfait. Elle servait, sans doute, à régler les différends relatifs à des modifications introduites en cours d'exécution.

Les sculptures du retable de San Benito ont beaucoup de caractère et la personnalité artistique comme le style de Berruguete s'y manifestent de la manière la plus nette. Au point de vue de l'exécution, elles sont de valeur variable ; il ne peut en être autrement dans ces grands retables où plusieurs mains intervenaient. Les contrats ne rendraient-ils pas ce fait manifeste, qu'il serait aisé de comprendre la nécessité de ces artistes auxiliaires qui aidaient le maître dans ses travaux.

Le saint Sébastien, la plus achevée d'entre les statues provenant du retable



Planche XLI. — Descente de Croix.

Cathedrale de Segovie — Bois peint et doré. — Sculpture et peinture de Juan de Juni
Phot. communiquée par M. Bertaux

(Page 120)

pr... donnant la bénédiction et pour le second, la ... huit ... adossées au socle, on remarque ... dans des niches hautes environ d'une vara ... retable est concave et demi-circulaire au centre.

... musée de Valladolid possède la grande statue ... bas-reliefs et quelques statues de petite dimension, au ... quels se trouvent un saint Sébastien, le sacrifice d'Abraham et l'ado- ... les Rois Mages, puis deux des tableaux du premier corps — la naissance ... fuite en Égypte ... et deux tableaux sur fond d'or du second registre

... x termes du traité qu'il avait passé en 1526, Berruguete, suivant une clause ... une à beaucoup de contrats, s'était engagé, on vient de le voir, *à tailler et*

... travail fut achevé, l'on nomma des experts pour en déterminer la valeur.

... Après de longs pourparlers, Philippe de Bourgogne choisi pour dépar- ... deux arbitres fixa le prix du retable à quatre mille quatre cents ducats ... textes sont précieux, à deux points de vue : d'abord parce qu'ils sont un sûr ... l'authenticité de ces divers morceaux et parce qu'ils apprennent aussi dans

... artistes et leurs clients se terminaient par une expertise et une tierce ... si nombreux que l'on se demande si l'expertise n'était

... des modifications introduites en cours d'exécution. ... retable ...

... autrement dans ces grands retables où plusieurs ... Les contrats ne rendraient-ils pas ce fait manifeste, qu'il serait ...

... plus achevée d'entre les statues provenant du retable



PL. 41

de San Benito paraît en son entier de la main de Berruguete (Pl. B et *phot.* 130). La polychromie n'en est pas moins remarquable que le modèle et l'anatomie. Les chairs sont tenues dans cette note sobre caractéristique des belles époques. La figure est d'un ton plus chaud que le corps ; et le rose des paupières, des oreilles, des narines et des lèvres est avivé avec du carmin ajouté au brun rouge dans une proportion variable. Les sourcils sont clairs ; les cheveux, brun rouge frotté d'or. Enfin, quelques gouttes de sang perlent autour des plaies. Tous ces détails peuvent se décrire ; ce que l'on ne saurait rendre, c'est l'habileté suprême, la franchise et la justesse des touches de couleur répandues sur la figure d'abord, puis sur les mains, les doigts des pieds un peu rosés par l'effet des contractures douloureuses et bleuis sur le passage des veines. Le pagne à fond blanc est lamé d'or et traversé de rayures à dessin noir. L'arbre auquel le saint est attaché est doré en plein. Il est encore à noter que les chairs ont le poli de l'ivoire.

En tant que polychromie, le sacrifice d'Abraham (*phot.* 130) et l'adoration des Rois Mages (Pl. XXXIV et *phot.* 131) ressemblent beaucoup au saint Sébastien. Dans ce dernier, les vêtements en drap d'or uni sont doublés d'une étoffe d'un rouge vineux très foncé. La ceinture du roi nègre et l'écharpe de l'enfant Jésus sont du même rouge vineux, mais plus claires que les doublures et brodées d'arabesques d'or, enfin le noir et l'or règnent également dans les fonds, tandis que l'architecture est dorée. Le noir dont il est fait un grand usage et un usage très judicieux et aussi le gros rouge des doublures tempèrent l'éclat métallique de l'or et lui communiquent la richesse et la puissance décorative que seules possèdent les belles orfèvreries. L'adoration des Rois Mages ne vaut pas néanmoins le saint Sébastien. La composition du bas-relief ne mérite que des éloges, la tête de la Vierge et l'enfant Jésus ont toutes les qualités des morceaux exécutés par Berruguete ; quant aux autres figures, l'on devine qu'il a usé de la tolérance que lui accordait son contrat de se faire aider par ses élèves. Ce défaut est surtout manifeste dans les fragments du retable que je ne décris pas.

J'ai dit que Berruguete affectionnait travailler le bois. C'est peut-être à l'influence du maître de Paredes qu'est due la préférence exclusive que lui donnèrent les artistes à dater du XVI[e] siècle pour l'exécution des retables et des

grandes compositions religieuses. Les essences employées étaient le cèdre, le cytise, le noyer, le mélèze et quelquefois le chêne.

La mise au tombeau de San Geronimo de Grenade (Pl. XXXV et *phot.* 132, 133, 134), fournit une expression un peu différente du style de Berruguete.

La critique en a fait jadis honneur au rival de Michel-Ange, à l'Italien Pedro Torrigiano dont l'influence fut décisive sur l'école andalouse, puis, à Gaspar Becerra qui habita Rome près de vingt ans et dont les œuvres présentent des analogies avec celles de Berruguete. L'attribution à Torrigiano a été peu défendue avec raison. Elle n'était pas soutenable. Becerra, qui était né en 1520, revint de Rome en 1560 ou en 1561, près d'un demi-siècle après Berruguete. Il fut aussitôt nommé peintre et sculpteur de Philippe II et, durant plusieurs années, il travailla pour le roi d'une manière à peu près exclusive soit à Madrid, soit à l'Escurial, soit encore au Pardo. Il aurait donc commencé bien tard, c'est-à-dire aux environs de 1565 la mise au tombeau de Grenade. Or, à cette époque, les sculpteurs espagnols, et notamment ceux qui arrivaient d'Italie, avaient rompu depuis longtemps avec la tradition des vieilles écoles auxquelles se rattache encore cette admirable polychromie. Si bien que Becerra doit être mis hors de cause et qu'il faut même classer le groupe parmi les œuvres que Berruguete exécuta durant les premières années qui suivirent son retour en Espagne. A mon avis, il doit être compris au nombre de celles dont il dota San Geronimo au cours du voyage qu'il fit à Grenade vers 1528 pour y décorer le palais de Charles-Quint [9]. Comme la mise au tombeau fut sciée et détachée d'un fond général quand on la transporta dans la chapelle où on la voit aujourd'hui, on peut se demander si elle n'accompagnait pas la résurrection que mentionne Cean Bermudez [10] au cours de l'article consacré à Berruguete, et qui se trouvait de son temps, dans la sacristie de la même église de San Geronimo.

J'ai examiné avec le plus grand soin chacun des personnages, je les ai comparés aux statues du Musée de Valladolid et l'ensemble comme les détails confirment une attribution que personne, je crois, ne combattrait plus aujourd'hui.

Outre le style de la sculpture si difficile à définir et pourtant si décisif, je signalerai quelques points saillants : d'abord l'expression des figures obtenue, semble-t-il, par l'application de recettes ou de formules d'atelier, puis l'inclinaison exagérée des yeux, le rapprochement de la paupière supérieure et de l'arcade



Planche XLII. — Christ au tombeau.

Musée de Valladolid. — Bois peint. — Sculpture et peinture de Juan de Juni
Phot. Lacoste. — Madrid

(Page 126)

... le chêne.

... de Grenade (Pl. XXXV et *phot*. 132.

... un peu différente du style de Berruguete.

... au rival de Michel-Ange, à l'Italien Pedro ... décisive sur l'école andalouse, puis, à Gaspar ... vingt ans et dont les œuvres présentent des ... L'attribution à Torrigiano a été peu défen- ... n'était pas soutenable. Becerra, qui était né en 1520, ... en 1561, près d'un demi-siècle après Berruguete. ... peintre et sculpteur de Philippe II et, durant plusieurs ... pour le roi d'une manière à peu près exclusive soit à Madrid, ... soit encore au Pardo. Il aurait donc commencé bien tard, c'est-à-dire aux environs de 1565 la mise au tombeau de Grenade. Or, à cette époque, les sculpteurs espagnols, et notamment ceux qui arrivaient d'Italie, avaient rompu depuis longtemps avec la tradition des vieilles écoles auxquelles se rattache encore cette admirable polychromie. Si bien que Becerra doit être mis hors de ... même classer le groupe parmi les œuvres que Berruguete ... durant les premières années qui suivirent son retour en Espagne. A mon ... il doit être compris au nombre de celles dont il dota San Geronimo au ... du voyage qu'il fit à Grenade vers 1528 pour y décorer le palais de Charles-Quint. Comme la mise au tombeau fut sciée et détachée d'un fond général ... la transporta dans la chapelle où on la voit aujourd'hui, on peut se demander si elle n'accompagnait pas la résurrection que mentionne Cean Bermudez au cours de l'article consacré à Berruguete, et qui se trouvait de son temps dans la sacristie de la même église de San Geronimo.

... examiné avec le plus grand soin chacun des personnages, je les ai comparés aux statues du Musée de Valladolid et l'ensemble comme les détails confirment une attribution que personne, je crois, ne combattrait plus aujourd'hui. ... le style de la sculpture si difficile à définir et pourtant si décisif, je signalerai quelques points saillants : d'abord l'expression des figures obtenue, semble-t-il, par l'application de recettes ou de formules d'atelier, puis l'inclinaison exagérée des yeux, le rapprochement de la paupière supérieure et de l'arcade



PL. 42

sourcilière et enfin le dessin des lèvres qui donnent un air de famille très accusé à Isaac, au patriarche Abraham, à saint Sébastien, à saint Jean, à Nicodème et à Joseph d'Arimathie. Les traits communs entre certaines statues provenant du retable de San Benito el Real et celles du retable de San Geronimo sont tellement nombreux que le saint Sébastien n'est qu'un saint Jean émacié. La polychromie, elle-même, vigoureuse et belle comme le modelé, ne saurait tromper. On retrouve ces grands partis de nus et d'or bruni qui donnent aux œuvres de Berruguete tant de caractère et de puissance et cette recherche d'oppositions que l'on n'avait pas soupçonnées avant lui.

Le Christ, le linceul et la bière dont le dessin, les profils et les ornements sont exquis, ont été peints sans adjonction de métal apparent.

En revanche, Joseph d'Arimathie, vêtu comme les Mores d'Espagne, porte une première robe et un turban d'or plein, une tunique brune et un manteau noir brodé d'or et doublé d'une étoffe brun rouge foncé. Les chausses sont brun rouge. Les bas faits en cuir et pareils pour la forme et la couleur à ceux que mettent encore les Arabes d'Algérie sont recouverts de babouches noires.

La sainte Femme qui vient après Joseph est, elle aussi, drapée dans une cape d'or. En or doublé d'indigo foncé est également le manteau de la mère du Christ. Le revers ramené sur le front et autour de la figure leur donne par contraste une grande douceur. A peine voit-on la robe bleu indigo bordée d'un simple filet d'or et la guimpe blanc crème dont les tons apaisés sont noyés dans l'ombre que jette sur le visage les plis saillants du manteau.

Saint Jean est enveloppé dans une cape noire ; le revers de damas brun rouge est traversé de quelques fils et porte un léger galon d'or.

Enfin, le teint clair, la chevelure blonde, la tunique blanche bordée de pierreries et le manteau d'or plein de la Madeleine forment une opposition saisissante avec la carnation brûlée par le soleil, la robe noire damassée d'or, le turban noir, la tunique brune et les chaussures rouge brique de Nicodème.

Grâce à l'heureuse répartition des couleurs et au soin qu'a pris le peintre d'attribuer des vêtements foncés aux saintes femmes et aux disciples qui encadrent la composition, le Christ resplendit comme s'il projetait un rayon de lumière. L'artifice est apparent ; il ne dénote pas moins une singulière habileté technique et une merveilleuse entente des ressources offertes par la statuaire

polychrome. J'ajouterai que l'effet général est d'une richesse et d'une variété sans égales malgré un éclairage détestable et en dépit d'un fond lépreux de plâtre barbouillé et sali.

Dans l'énumération que j'en ai faite, on a dû remarquer qu'à l'exception du carmin utilisé à titre de rehaut, les seules couleurs employées, soit pures, soit à l'état de mélange sont le blanc, l'ocre jaune, le brun rouge et l'indigo. Cette indigence, je l'ai expliqué plus haut, était voulue et traditionnelle puisque ces mêmes teintes apparaissent dès le XIIIe siècle dans les peintures du Panthéon des rois à Leon et que, dans les œuvres des artistes castillans restant à décrire, l'on n'en rencontrera presque jamais d'autres. J'ajouterai que sur un bas-relief appartenant au retable de cette même église de San Geronimo, le polychromiste s'est représenté avec une palette ne comportant que quatre godets destinés aux couleurs précitées. Les Espagnols après les Grecs des époques archaïques les avaient choisies soit pour leur solidité, soit parce qu'elles convenaient mieux que les autres à la peinture des reliefs. Peut-être faudrait-il invoquer l'une et l'autre de ces raisons, car la durée s'est alliée dans ces œuvres à une beauté et à une harmonie suprêmes.

San Geronimo, que les monarques espagnols avaient affecté à la sépulture du Gran Capitan, Gonsalve de Cordoue, et qui est aujourd'hui bien délaissé, malgré la glorieuse dépouille dont il est dépositaire, présente cette particularité d'avoir été construit et décoré par des artistes appartenant aux écoles du Nord. L'église se rattache donc au même groupe que la grande majorité des édifices religieux de l'Aragon et de la Castille. Son architecte fut le fils de Gil de Syloe, Diego de Siloee, qui avait été choisi pour élever la cathédrale de Grenade (*phot.* 135, 136) et que la surveillance des travaux retenait dans cette ville. Il était né à Burgos à la fin du XVe siècle. Bien qu'il eût fait son éducation artistique auprès de son père et qu'il ne fût jamais sorti d'Espagne, il s'était converti aux idées nouvelles et avait acquis de bonne heure une telle autorité sur ses contemporains qu'il osa résister à Charles-Quint et construisit la cathédrale de Grenade dans le style de la Renaissance italienne en dépit du désir exprimé par un monarque médiocrement épris, semble-t-il, des innovations architectoniques.

La première pierre de San Geronimo fut posée et bénie au mois de novembre de l'année 1519. Les travaux marchèrent d'abord très lentement ; mais Charles-



Planche XLIII.— Vierge des Épées.

Chapelle de la confrérie de Nuestra Señora de las Angustias — Valladolid — Bois peint. — Sculpture et peinture de Juan de Juni. — Phot inédite de l'Auteur

(Page 121)

polychrome. J'ajouterai que l'effet général est d'une richesse et d'une variété sans égales malgré un [illegible] détestable et en dépit d'un fond lépreux de plâtre barbouillé [illegible]

Dans l'én[illegible] [illegible] faite, on a dû remarquer qu'à l'exception du [illegible] utilisé [illegible], les seules couleurs employées, soit pures, soit à [illegible] de mélange [illegible] le blanc, l'ocre jaune, le brun rouge et l'indigo. Cette indigence, [illegible] plus haut, était voulue et traditionnelle puisque ces mêmes teintes [illegible]ent dès le XIII[e] siècle dans les peintures du Panthéon des rois à Leon [illegible] dans les œuvres des artistes castillans restant à décrire, l'on n'en rencontrera presque jamais d'autres. J'ajouterai que sur un bas-relief appartenant au retable de cette même église de San Geronimo, le polychromiste s'est représenté avec une palette ne comportant que quatre godets destinés aux couleurs précitées. Les Espagnols après les Grecs des époques archaïques les avaient choisies soit pour leur solidité, soit parce qu'elles convenaient mieux que les autres à la peinture des reliefs. Peut-être faudrait-il invoquer l'une et l'autre de ces raisons, car la durée s'est alliée dans ces œuvres à une beauté et à une har[illegible]

[illegible] Geronimo, que les monarques espagnols avaient affecté à la sépulture du Gran Capitan, Gonsalve de Cordoue, et qui est aujourd'hui bien délaissé, malgré la glorieuse dépouille dont il est dépositaire, présente cette particularité d'avoir été construit et décoré par des artistes appartenant aux écoles du Nord. [illegible] se rattache donc au même groupe que la grande majorité des édifices [illegible] de l'Aragon et de la Castille. Son architecte fut le fils de Gil de Syloe, Diego de Syloe, qui avait été choisi pour élever la cathédrale de Grenade [illegible] et que la surveillance des travaux retenait dans cette ville. Il était né à Burgos à la fin du XV[e] siècle. Bien qu'il eût fait son éducation artistique auprès de son père et qu'il ne fût jamais sorti d'Espagne, il s'était converti aux idées nouvelles et avait acquis de bonne heure une telle autorité sur ses contemporains qu'il osa résister à Charles-Quint et construisit la cathédrale de Grenade [illegible] style de la Renaissance italienne en dépit du désir exprimé par un [illegible]ent épris, semble-t-il, des innovations architectoniques.

[illegible]nimo fut posée et bénie au mois de novembre [illegible] bord très lentement ; mais Charles-



PL. 43

Quint ayant décidé d'affecter la nouvelle église à la sépulture de Gonsalve de Cordoue et de sa femme Maria Manrique duchesse de Terranova y Sesa, les chantiers prirent une grande activité [11].

Diego de Siloee jouissait d'une réputation de sculpteur que balançait seule sa réputation d'architecte [12]; on lui commanda le retable du maître-autel et sans doute aussi les statues funéraires de Gonsalve et de sa femme. C'était un travail considérable dont il n'aurait pu accepter la charge s'il ne se fût entouré de nombreux collaborateurs [13]. Leur nom nous a été transmis et nous devons nous en féliciter, car ils offrent par leur rapprochement un exemple de ces curieuses associations artistiques que j'ai eu souvent l'occasion de citer.

Le licencié Velasco [14] composa le retable d'après le projet de Diego de Siloee, Pedro de Uceda en modela les figures et les sculpteurs Juan de Aragon, Pedro Orca et D. de Navas furent chargés de tailler les personnages et les ornements qu'un artiste célèbre, Pedro de Raxis dora, damassa et peignit [15].

Le retable de San Geronimo doit être classé parmi les plus grands et les plus beaux, mais sa valeur artistique tient surtout à la polychromie. Pedro de Raxis qui passe pour avoir étudié la peinture en Italie et qui dota Grenade de tableaux appréciés, transforma l'œuvre de ses collaborateurs et fit des morceaux excellents avec des bas-reliefs simplement corrects. Trois méritent d'être décrits.

Sainte Marguerite, vêtue d'une robe brun rouge damassée d'or et enveloppée dans un manteau indigo foncé, doublé de drap d'or et couvert lui-même de broderies d'or très délicates, s'avance guidant un dragon enchaîné et dompté. Dans le fond du paysage, s'élèvent des montagnes abruptes dont l'or est glacé de brun. Le frottis très léger vers les sommets devient plus épais et partant plus foncé à la base, tandis que le ciel dégradé passe d'un bleu gris très doux et très fin à un ton rose apaisé qui enveloppe les cimes. Une auréole d'or entoure la tête de la sainte (*phot.* 137).

Le second bas-relief présente au milieu des rochers et des arbres une femme en prière dont la chevelure dénouée constitue l'unique vêtement (*phot.* 138). Il s'agit, paraît-il, de sainte Marie Siaca (Siriaca?) [16]. La difficulté était considérable, car le polychromiste, n'ayant plus la ressource des damas et des draperies, devait chercher ses effets dans la peinture des nus et du paysage. Il la résolut avec beaucoup d'habileté. La tête et les chairs d'une coloration très chaude, les cheveux

d'un ton qui va de la terre d'ombre brûlée à la terre de Sienne naturelle s'opposent aux bleus verdis qui la dominent dans le paysage [17]. Ici encore, le terrain et les montagnes sont glacés sur un fond d'or. Le ciel qui, au zénith, est d'un bleu plus vigoureux que le ton des rochers ou du terrain, se dégrade en descendant jusqu'à devenir orange. Sur toute son étendue, il est taillé de hachures d'or très fines qui lui donnent une transparence et un éclat singuliers. Vues à quelque distance, ces polychromies, et la dernière surtout, laissent l'impression des paysages de Léonard de Vinci et des peintres de son école. Si Pedro de Raxis ne fit pas le voyage d'Italie, il étudia les œuvres des peintres florentins ; c'est manifeste.

Le dernier bas-relief est surtout intéressant par le sujet. J'y ai déjà fait une courte allusion. Il représente Raxis peignant le retable de San Geronimo. Le maître tient à la main une large palette rectangulaire ayant à chaque angle un creux en forme de godet où il puise avec son pinceau pour composer le ton qu'il prépare. Un élève s'approche et lui porte un flacon plein d'un liquide dont il semble vérifier la clarté.

Le retable de San Geronimo est l'un des premiers où le *traceur* ait abandonné la décoration gothique et inauguré les formes empruntées à l'architecture classique. Il établit une démarcation décisive entre la tradition nationale et les enseignements rapportés d'Italie. A ce titre, il méritait une mention ; mais comme Diego de Siloee avait choisi ses collaborateurs parmi les artistes du Nord et parmi les Andalous, — Raxis, notamment était né à Grenade, — j'en aurais ajourné la description n'était le nom de son auteur et la part prépondérante qu'il dut prendre dans l'exécution des statues orantes de Gonsalve de Cordoue et de sa femme la duchesse de Terranova et de Sesa.

Le Gran Capitan (*phot.* 139, 140) représenté à genoux dans une attitude consacrée et quasi hiératique porte le harnais en usage à la fin du xve siècle. La tête est belle, expressive et d'un beau modelé. Les mains furent également étudiées par un maître. Toutes les pièces de l'armure sont damasquinées et rendues avec un soin précieux. La chemise de mailles, dorée au col et au bord des manches et de la jupe est couverte d'une cuirasse d'acier rayée dans la longueur de bandes d'or ciselé. En or également sont les épaulières, les jointures des brassards et des cuissards, tandis que ces dernières pièces portent comme la



Planche XLIV. — Annonciation.

Chapelle de la confrérie de Nuestra Señora de las Angustias — Valladolid — Bois peint et doré
Sculpture de Cristobal Velasquez, peinture de E. de Prado. — Phot. inédite de l'Auteur.

(Page 127)

d'un ton qui va de la terre d'ombre brûlée à la terre de Sienne naturelle s'opposent aux bleus verdis qui la dominent dans le paysage [17]. Ici encore, le terrain et les montagnes sont glacés sur un fond d'or. Le ciel qui, au zénith, est d'un bleu plus vigoureux que le ton des rochers ou du terrain, se dégrade en descendant jusqu'à devenir orange. Sur toute son étendue, il est taillé de hachures d'or très fines qui lui donnent une transparence et un éclat singuliers. Vues à quelque distance, ces polychromies, et la dernière surtout, laissent l'impression des paysages de Léonard de Vinci et des peintres de son école. Si Pedro de Raxis ne fit pas le voyage d'Italie, il étudia les œuvres des peintres florentins ;

Le dernier bas-relief est surtout intéressant par le sujet. J'y ai déjà fait une allusion. Il représente Raxis peignant le retable de San Geronimo. Le maître tient à la main une large palette rectangulaire ayant à chaque angle un creux en forme de godet où il puise avec son pinceau pour composer le ton qu'il prépare. Un élève s'approche et lui porte un flacon plein d'un liquide dont il semble vérifier la clarté.

Le retable de San Geronimo est l'un des premiers où le *traceur* ait abandonné la décoration gothique et inauguré les formes empruntées à l'architecture classique. Il établit une démarcation décisive entre la tradition nationale et les enseignements rapportés d'Italie. A ce titre, il méritait une mention ; mais comme Diego de Siloee avait choisi ses collaborateurs parmi les artistes du Nord et parmi les Andalous, — Raxis, notamment était né à Grenade, — j'en aurais ajourné la description n'était le nom de son auteur et la part prépondérante qu'il dut prendre dans l'exécution des statues orantes de Gonsalve de Cordoue et de sa femme la duchesse de Terranova et de Sesa.

Le Gran Capitan (*phot.* 139, 140) représenté à genoux dans une attitude consacrée et quasi hiératique porte le harnais en usage à la fin du xv[e] siècle. La tête est belle, expressive et d'un beau modelé. Les mains furent également étudiées par un maître. Toutes les pièces de l'armure sont damasquinées et rendues avec un soin précieux. La chemise de mailles, dorée au col et au bord des manches et de la jupe est couverte d'une cuirasse d'acier rayée dans la longueur de bandes d'or ciselé. En or également sont les épaulières, les jointures des brassards et des cuissards, tandis que ces dernières pièces portent comme la



PL. 44

cuirasse des bandes longitudinales d'or ciselé. C'est, à ne s'y pas tromper, la copie d'un harnais de Gonsalve.

La duchesse, dont le portrait est également fort curieux (Pl. XXXVI), a la tête couverte d'un bonnet semblable à celui d'Isabelle la Catholique. Un voile transparent l'enveloppe et descend jusqu'à la ceinture. Il est, comme le bonnet, d'un blanc laiteux avec une légère broderie d'or. De la robe de dessous, on ne voit que les manches brun rouge damassées d'or ; celle de dessus, de ce noir très chaud que j'ai signalé dans la mise au tombeau de Berruguete, est également rehaussée de broderies d'or d'un excellent style et porte des manches larges et pendantes doublées de rouge. Le manteau rejeté sur les épaules tombe en plis majestueux qui se brisent sur le sol et met dans cet ensemble brillant une note indigo très sévère que relève l'or plein de la doublure apparente près du col. Les coussins où s'agenouillent le duc et la duchesse sont couverts en damas d'or.

Malgré les ressemblances marquées que présente la polychromie de ces deux figures et celle du retable, on ne saurait confondre, au point de vue du style, les statues et les bas-reliefs. Elles leur sont supérieures. Le dessin et l'expression des deux visages, la noblesse des attitudes, la beauté des plis, la souplesse des étoffes dont les ondulations accusent discrètement les formes du corps, le rendu de l'armure dénotent un maître. Il est à présumer qu'elles sont l'œuvre personnelle de Diego de Siloee. Pour en décider, il faudrait examiner de près les autres statues du maître. Malheureusement elles sont rares et mal placées pour l'étude ; on ne saurait donc rien affirmer. En revanche, il paraît certain que les statues comme les bas-reliefs furent peints par Pedro de Raxis.

En parlant des difficultés qui s'élevèrent quand il s'agit d'estimer le retable de San Benito, le monastère, ai-je dit, avait choisi pour le représenter un sculpteur nommé Andres de Najera, ou Andres de San Juan pour lui rendre son véritable nom. Les œuvres de Najera qui se rencontrent dans la cathédrale de Calahora, dans celle de Santo Domingo de la Calzada, ville dont il était originaire, et dans les autres églises de la Rioja, ont été tour à tour attribuées aux grands sculpteurs de cette époque. Il en est de même des stalles du chœur de San Benito que l'on croyait de Berruguete et qu'Andres de Najera dessina et exécuta en 1528. L'erreur a été reconnue par Cean Bermudez qui l'avait lui-même propagée. Si elle était fâcheuse pour la mémoire d'un très grand artiste, elle me

paraît d'autre part, tout à son honneur. Il n'est point permis à tous les sculpteurs d'être spoliés par Berruguete[18]. Les stalles de San Benito ont été transportées au musée de Valladolid et sont au nombre des plus beaux morceaux qu'il renferme (Pl. XXXVII). Il ne semble pas que les bois en aient jamais été peints. C'était le cas général des sièges distribués dans les chœurs. L'on se contentait de dorer ou de polychromer quelques détails.

Au nombre des imitateurs, sinon des élèves de Berruguete, l'on compte encore Gaspar de Tordesillas.

Si l'on s'en réfère à ses propres déclarations, Gaspar de Tordesillas naquit à la fin du xve siècle[19]. En tout cas, son nom apparaît très souvent entre les années 1536 et 1562 dans les actes notariés passés à Valladolid. Il y est traité d'abord d'*entallador* et plus tard de *escultor*. Le premier de ces titres est attribué aux praticiens qui taillaient le bois, matière employée dès lors d'une manière à peu près exclusive dans l'exécution des retables. Aussi bien, se confondait-il parfois avec celui de *escultor*. Ce dernier semble pourtant désigner un artiste d'un ordre plus élevé. Comme *entallador*, Tordesillas fit un petit retable destiné à une chapelle de l'église paroissiale de Simancas et eut pour collaborateur Antonio Vasquez qui, suivant l'expression consacrée, exécuta *las historias al óleo y de pincel* (les tableaux à l'huile). Comme *escultor*, il fut chargé de nombreux travaux, et entre autres du retable de l'église de San Martin de Valveni et de celui de San Antonio Abad dans l'église de San Benito. La statue du saint, que l'on voit dans le musée de Valladolid, la confusion qui s'établit entre ses œuvres et celles de son contemporain Juan de Juni à propos du retable de l'adoration des Rois Mages dans l'église de Santiago de Valladolid et l'honneur que lui faisaient ses confrères en l'appelant comme témoin ou expert dans leurs différends prouvent en quelle estime il était tenu.

Gaspar de Tordesillas passe pour un élève de Berruguete. Il y a dans l'ensemble de ses œuvres, dans les plis des vêtements, dans les attitudes des personnages, dans le mouvement des figures, une puissance et une grandeur de style qui n'exclut pas cette parenté artistique, mais qui rappelle aussi beaucoup la manière de Juan de Juni, son contemporain et son émule. Les ressemblances sont telles que l'on ne sait, ainsi que je l'ai dit, à qui des deux attribuer le retable des Rois Mages auquel, en définitive, ils ont peut-être collaboré. Ces rapports se



Planche XLV. — Pieta.

Musée de Valladolid. — Bois peint. — Sculpture de Gregorio Hernandez.
Phot. Lacoste. — Madrid.

[illegible]

[illegible] ont permis à tous les sculpteur[illegible] San Benito ont été transportées a[illegible] plus beaux morceaux qu'il renferm[illegible] en aient jamais été peints. C'éta[illegible] les chœurs. L'on se contentait de dore[illegible]

[illegible] des élèves de Berruguete, l'on compt[illegible]

[illegible] propres déclarations, Gaspar de Tordesillas naquit à [illegible] cas, son nom apparaît très souvent entre les année[illegible] actes notariés passés à Valladolid. Il y est traité d'abord [illegible] plus tard de *escultor*. Le premier de ces titres est attribué aux [illegible] le bois, matière employée dès lors d'une manière à peu [illegible] exclusive dans l'exécution des retables. Aussi bien, se confondait-il parfois [illegible] celui de *escultor*. Ce dernier semble pourtant désigner un artiste d'un [illegible]rdre plus élevé. Comme *entallador*, Tordesillas fit un petit retable destiné à [illegible]ne chapelle de l'église paroissiale de Simancas et eut pour collaborateur [illegible]onio Vasquez qui, suivant l'expression consacrée, exécuta *las historias al óleo* [illegible] (tableaux à l'huile). Comme *escultor*, il fut chargé de nombreux [illegible]avaux, et [illegible] du retable de l'église de San Martin de Valveni et de [illegible]elui de San Antonio Abad dans l'église de San Benito. La statue du saint, que l'on voit dans le musée de Valladolid, la confusion qui s'établit entre ses œuvres [illegible] celles de son contemporain Juan de Juni à propos du retable de l'adoration [illegible] dans l'église de Santiago de Valladolid et l'honneur que lui fai[illegible]saient ses confrères en l'appelant comme témoin ou expert dans leurs différends [illegible] comme il était tenu.

Gaspar de Tordesillas passe pour un élève de Berruguete. Il y a dans l'en[illegible] de ses œuvres, dans les plis des vêtements, dans les attitudes des person[illegible], dans le mouvement des figures, une puissance et une grandeur de style [illegible] pas cette parenté artistique, mais qui rappelle aussi beaucoup la [illegible] de Juan de Juni, son contemporain et son émule. Les ressemblances sont [illegible] que l'on ne sait, ainsi que je l'ai dit, à qui des deux attribuer le retable des Rois Mages auquel, en définitive, ils ont peut-être collaboré. Ces rapports se



PL. 42

manifestent encore entre la statue de San Antonio Abad remontant à 1546 et les figures exécutées pour l'Ensevelissement du Christ de l'église de San Francisco, figures qui furent terminées par Juan de Juni en 1544 au plus tard, que Gaspar de Tordesillas convint « d'avoir vues peu de temps après leur achèvement avec beaucoup d'autres œuvres du même maître » et dont il s'inspira sûrement.

Gaspar de Tordesillas fut, au demeurant, un grand artiste et pourtant cet homme, dont le ciseau interprétait la nature avec tant de talent et en reproduisait les formes d'une manière si fidèle, ne savait pas copier les lettres de l'alphabet. Cette ignorance était fréquente à cette époque chez les sculpteurs comme chez les peintres qui au moment de signer déclaraient qu'ils étaient incapables d'écrire leur nom au bas d'un engagement ou d'une déclaration.

Tandis que le plus noble représentant des ateliers de Burgos, Diego de Siloee, construisait la cathédrale et l'église de San Geronimo de Grenade et que Berruguete et ses disciples créaient l'école de Valladolid, un de leurs contemporains prenait à Saragosse une situation prépondérante.

Tudelilla, qui était né à Tarragone à la fin du xv[e] siècle et qui durant sa jeunesse avait fréquenté les ateliers des sculpteurs et des architectes italiens, fut chargé en 1527, peu de temps après son retour en Espagne, de construire et de décorer la clôture du chœur de la cathédrale de Saragosse (*phot.* 141). Elle comporte douze colonnes très ornées, profilées en balustre et portant une frise et des frontons d'un goût charmant, de ce style que les Espagnols nomment *plateresque*. Le milieu est signalé par un crucifix qu'accompagnent un saint Jean et une Vierge plus modernes que le Christ. Entre les colonnes et sur les côtés, se voient six statues de saints et quatre bas-reliefs consacrés à divers épisodes du martyre de saint Vincent et de saint Valère, patrons de l'église. Cette clôture est prisée très haut à Saragosse. Et de fait, à certaines heures, quand filtrent à travers les verrières de fenêtres très hautes les rayons du soleil, elle prend une vie et une valeur singulières. Le soleil est un grand peintre et un polychromiste sans égal, mais en ce cas il éclaire des œuvres excellentes, correctes, bien composées, bien dessinées et qui accusent un idéal artistique tout nouveau. Entre les pinacles ajourés du retable dont Forment dota Notre-Dame del Pilar de Saragosse et les encadrements plateresques employés à la cathédrale par Tudelilla, il y a la distance

qui sépare la Renaissance du Moyen âge et pourtant ils furent projetés à moins de vingt ans de distance [20].

Saragosse possédait un grand nombre d'édifices privés construits sur les plans de Tudelilla et ornés de sculptures en plâtre ou en stuc dont il était l'auteur. Elles étaient sans nul doute remarquables, un critique contemporain les jugeant dignes d'être coulées en bronze. Les sièges et les incendies ont eu malheureusement raison de ces matières fragiles. Il ne reste rien du cloître de Santa Engracia transformé en forteresse durant la guerre de l'Indépendance et détruit par une explosion. Le palais de Zaporta (*phot.* 142) avait été préservé de tout désastre quand, il y a quelques années à peine, le feu dévora une fabrique de pianos que l'on y avait installée. Le patio, l'escalier et la belle lanterne de boiserie qui le surmontent furent préservés au prix de grands efforts; encore ont-ils souffert des flammes et, plus encore, de la restauration qu'ils ont subie après ce sinistre.

Juan Rodriguez et Geronimo Pellicier, sans occuper dans l'histoire de l'art une place comparable à celle qu'y tiennent leurs contemporains Damian Forment et Tudelilla, eurent cependant des admirateurs. On leur commanda le retable du maître-autel du Parral [21], et le monastère a conservé leurs noms dans ses archives en même temps que ceux d'une pléiade d'artistes illustres [22]. Leurs collaborateurs dans ce travail furent le maître charpentier Blas Hernandez [23], le peintre Francisco Gonzales et enfin Diego de Urbina [24] qui le dora et le damassa en 1553. Voici un nouvel exemple de ces associations fécondes appliquées à l'exécution des bas-reliefs immenses dont l'Espagne dotait ses édifices religieux.

Le retable du Parral est de style plateresque (*phot.* 143). Il consiste en cinq registres divisés chacun en cinq tableaux par des colonnes auxquelles sont adossées des statues de saints. La Vierge occupe le centre de la composition que domine un crucifix. Dans le fronton, apparaît le buste de Dieu le Père qui semble voler au-dessus des nuages.

A droite et à gauche de l'autel et incrustés dans la muraille, s'élèvent les tombeaux des fondateurs du Parral, Don Juan Pacheco marquis de Villena et Doña Maria Portocarrero sa femme (*phot.* 143, 144). Ce sont des monuments très riches, un peu lourds, un peu chargés, présentant néanmoins de beaux morceaux de sculpture. On y sent mourir l'influence flamande et triompher les écoles



Planche XLVI. — Baptême du Christ (fragment).

Musée de Valladolid. — Bois peint. — Sculpture de Gregorio Hernandez. — Phot. inédite de l'Auteur.

Page 138

[illegible] sépare la Renaissance du [illegible] âge et pourtant ils furent projetés à moins de vingt ans de distance.

Saragosse possédait un [illegible] nombre d'édifices privés construits sur les plans [illegible] et ornés de [illegible] en plâtre ou en stuc dont il était l'auteur. [illegible] étaient sans nul doute [illegible] quables, un critique contemporain les jugeant [illegible] gnes d'être coulées en [illegible]. Les sièges et les incendies ont eu malheureusement raison de ces matières fragiles. Il ne reste rien du cloître de Santa Engracia transformé en forteresse [illegible] la guerre de l'Indépendance et détruit par une [illegible] plosion. Le palais de Zaporta (*phot.* 142) avait été préservé de tout désastre quand, il y a quelques années à peine, le feu dévora une fabrique de pianos que l'on y avait installée. Le patio, l'escalier et la belle lanterne de boiserie qui le surmontent furent préservés au prix de grands efforts; encore ont-ils souffert des flammes et, plus encore, de la restauration qu'ils ont subie après ce [illegible]

[illegible] Saraguez et [illegible] nimo Pellicier, sans occuper dans l'histoire de l'art [illegible] comparable [illegible] qu'y tiennent leurs contemporains Damian Forment et Tudelilla, [illegible] des admirateurs [illegible] leur commanda le retable du maître [illegible], et le monastère a [illegible] leurs noms dans [illegible]

[illegible] collaborateurs dans ce tr[illegible] ent le maître charpentier [illegible] Hernandez[23], le peintre Francisco Gon[illegible] Diego de Urbina[24] qui le dora et le damassa [illegible]

[illegible] exécution des bas-re[illegible] dont l'Espagne dotait ses édifices religieux. [illegible] retable du Pa[illegible] plateresque (*phot.* 14[illegible]). Il consiste en cinq [illegible] divisés chacun [illegible] tableaux par des colonnes auxquelles sont adossées des statues de [illegible] Vierge occupe le centre de la composition que [illegible] un crucifix. [illegible] fronton, apparaît le buste de Dieu le Père qui semble [illegible]

[illegible] de l'autel et [illegible] dans la muraille, s'élèvent les [illegible] du Parral. Don Juan Pacheco marquis de Villena et [illegible] [illegible]. Ce sont des monuments [illegible] de beaux morceaux de sculpture. On [illegible] fleurir l'influence flamande et triompher les écoles



PL. 45

d'Italie. Il se pourrait qu'ils fussent de Bartolome Fernandez, l'auteur des stalles que l'on admire au musée archéologique de Madrid. En tout cas, ils remontent aux dernières années du règne de Ferdinand ou aux premières années de celui de sa fille Jeanne la Folle.

Diego de Siloee, Tudelilla et les auteurs du retable et des tombeaux du Parral sont des contemporains de Berruguete; ils prirent même position à ses côtés, mais leur nature ne les en rapprochait pas. Le véritable émule et successeur du maître fut Gaspar Becerra [25], dont il a été parlé à propos de la mise au tombeau de San Geronimo.

Gaspar Becerra naquit à Baeza, une ville des environs de Cordoue, en 1520. On devrait donc le classer parmi les artistes andalous. Si je ne suis pas les indications données par la géographie, c'est que sa vie artistique s'écoula dans le nord de l'Espagne et que, par la nature de son talent, il se rattache aux écoles castillanes. Durant son séjour en Italie, fréquenta-t-il l'atelier de Michel-Ange [26]? On l'a dit, bien que Vasari, qui l'eut pour élève et le connaissait bien, ne le compte pas au nombre des disciples du grand maître florentin. D'ailleurs, il habita Rome de préférence à la capitale de la Toscane et s'y maria même en 1556. Cinq années plus tard, il reprenait le chemin de l'Espagne. Nommé peintre et sculpteur de Philippe II au traitement annuel de 600 ducats [27], Becerra travailla d'abord à la décoration dupalais du Pardo [28], puis il peignit à fresque l'Alcazar de Madrid, traça et sculpta pour l'infante Doña Maria, le retable du couvent de las Descalzas Reales (Déchaussées Royales) de la même ville et sculpta pour la reine Dona Isabel de la Paz la statue de *Nuestra Señora de la Solitud* que l'on vénère dans la chapelle des pères Minimes. Après avoir terminé ces travaux, il fit un voyage en Andalousie, visita Grenade et remonta bientôt vers le Nord où il était rappelé par le chapitre de la cathédrale d'Astorga [29]. Le magnifique retable dont il dota l'église fut son dernier ouvrage. Il mourut à Madrid en 1571, encore bien jeune et dans tout l'éclat de son talent et de sa renommée. Il y avait à peine dix ans qu'il était de retour en Espagne.

L'activité artistique de Becerra fut considérable. Saragosse, Zamora, Valladolid, Burgos, Salamanque, outre les villes déjà citées, possèdent ou ont possédé de ses œuvres. Elles se rattachent toutes à l'école de Michel-Ange, ce qui les a fait confondre parfois avec celles de Berruguete; mais le maître de Baeza se

distingue de son prédécesseur par son renoncement complet aux traditions nationales en faveur du style de la Renaissance italienne et par l'expression sincère des sensations et des sentiments humains.

Une de ses œuvres qui, de tout temps, fut célèbre entre toutes, représente saint Jérôme au désert (Pl. XXXVIII). C'est un petit bas-relief polychrome placé du côté de l'évangile dans la chapelle du Condestable à Burgos. Le saint et en particulier le crucifix sont en effet des morceaux de premier ordre. L'original fut apprécié à tel point et si hautement loué que l'artiste en fit des reproductions nombreuses. J'en connais une — celle-ci en marbre blanc — dans l'église de San Pedro el Viezo de Huesca (*phot.* 145).

Je mettrai encore le nom de Becerra sur la statue du prophète Elias (Pl. XXXIX) qui fait avec l'Enterrement du comte d'Orgaz — une superbe toile du Greco — la parure artistique de Santo Tome, à Tolède. Je ne garantis pas cette attribution, parce que la tête, les mains et les pieds ont une ampleur que ne comportent pas toujours les figures modelées par Becerra. Mais, d'autre part, comme il y a une parenté manifeste entre la tête du Moïse et celle du prophète Elias, on ne peut s'écarter du cercle étroit où s'exercera l'influence de Michel-Ange. On ne saurait songer ni à Berruguete ni à Torrigiano; il faut donc en revenir au maître de Baeza ou peut-être à Najera. Le clergé de la paroisse croit posséder une statue d'Alonso Cano, il commet une erreur manifeste. Quelques critiques ont songé à Tordesillas qui vivait au milieu du XVIe siècle et avait reçu des leçons de Berruguete. La question est délicate à trancher; cette attribution est en tout cas plus raisonnable que celle du clergé de Santo Tome. J'ajouterai que la statue est polychrome et que la tête, les mains et les pieds ne paraissent pas avoir été retouchés. Malheureusement, il n'en est pas de même des draperies restaurées, et très mal restaurées, en 1877.

L'histoire de la sculpture en Espagne serait incomplète si l'on ne citait pas les noms de Leone, de Pompeo et de Michel Leoni qui, durant trois générations, furent tour à tour les favoris de Charles-Quint et de Philippe II et dont la venue contribua dans une large part à propager l'enseignement que les Castillans allaient chercher en Italie [30]. La majesté des attitudes, la noblesse de l'expression, la pureté de la ligne, la beauté des draperies, la profonde intelligence déployée dans l'étude des nus, la sérénité des visages sont les caractères distinctifs des



Planche XLVII. — Saint François.

Musée de Valladolid. — Bois peint. — Sculpture attribuée à Gregorio Hernandez.
Phot. Lacoste. — Madrid.

(Page 130.)



PL. 47

bas-reliefs comme des statues de marbre ou de bronze, des bustes comme des médailles sortis de leurs mains. Vasari en Italie, Cean Bermudez en Espagne, célébrèrent à l'envi cette merveilleuse famille d'artistes et l'on n'a rien à retrancher à leurs éloges.

Charles-Quint est redevable à Leone du beau groupe en bronze où il est représenté foulant aux pieds la Colère, de l'effigie de l'impératrice Isabelle et d'une magnifique médaille emblématique au revers de laquelle les géants sont précipités dans les abîmes par Jupiter tonnant. Philippe II s'en remit à Leone et à Pompeo du soin de modeler les bas-reliefs du retable de l'Escurial dessiné par Herrera et confia enfin à Pompeo aidé de son fils Michel l'exécution des deux groupes de bronze doré qui se trouvent sous les tribunes placées à droite et à gauche du maître-autel de la même église [31] *(phot.* 146). Le renom de ces œuvres est justifié par la majesté de la composition et leur puissance décorative. Pourtant, à mon avis, elles sont inférieures comme modelé et comme souplesse aux travaux analogues confiés aux sculpteurs indigènes.

La présence en Espagne des membres de la famille Leoni et la multiplicité des bronzes dont ils dotèrent les monuments religieux et les palais, exercèrent, en effet, une action incontestable sur la technique des modeleurs et des fondeurs. Mais les Italiens trouvèrent bientôt à Valladolid des émules et des rivaux dont le nom brille d'un vif éclat à côté des leurs.

Juan de Arfe y Villafañe appartenait, comme les Leoni, à une famille d'artistes et ses ascendants avaient acquis une juste célébrité [32]. Bien qu'il prît volontiers le titre modeste de *escultor de plata y oro* (sculpteur sur argent et sur or), il modela des statues qui furent plus tard fondues en bronze et, s'il se spécialisa dans les grandes pièces d'orfèvrerie religieuse, il excella également dans les arts plastiques.

Comme orfèvre, les œuvres qui ont assis sa renommée sont ses *custodias* (ostensoirs). Il en fit deux pour Valladolid. L'une destinée au couvent du Carmel, l'autre, à la cathédrale. Cette dernière, signée au burin « Joan de Arfe y Villafañe f. MDXC », fut payée 1 518 092 maravédis aux termes d'un contrat dont on possède l'original.

Vers l'époque où le célèbre orfèvre exécutait cette commande, il faisait une troisième custodia pour la cathédrale de Burgos et une quatrième pour celle de Séville.

Comme sculpteur, Juan de Arfe modela le groupe d'Adam et d'Ève, qu'il destinait à occuper le centre du premier corps dans la custodia de la cathédrale de Valladolid bien qu'on le mette aujourd'hui sur le devant, et les bas-reliefs placés sur les socles. Mais son œuvre capitale est la statue agenouillée de Don Cristobal de Rojas y Sandoval archevêque de Séville (Pl. XL). Elle existe dans l'ancienne collégiale de la ville de Lerma, aujourd'hui désignée sous le nom d'église paroissiale de San Pedro [33].

La mort surprit l'artiste en 1603, avant que son œuvre ne fût fondue. Aussi bien, fut-elle achevée par Lesme Fernandez del Moral sous la direction de Pompeo Leoni. Elle est de beaucoup supérieure aux statues royales de l'Escurial.

C'est encore à Juan de Arfe, à Lesme Fernandez del Moral et à Pompeo Leoni qu'il faut attribuer les statues de Doña Catalina de la Cerda, duchesse de Lerma (*phot.* 147) et de Don Francisco Gomez de Sandoval y Rojas, duc de Lerma provenant de l'église de San Pablo et dont le Musée de Valladolid a hérité. Elles furent terminées en 1606, en même temps que la statue précédente.

Il est très difficile de faire la part de chacun des trois collaborateurs dans ces diverses œuvres. Il semble, cependant, que celle de Juan de Arfe, tout en restant considérable, fut moindre pour ces deux dernières que pour la statue de Don Cristobal de Rojas. Il n'empêche que durant de longues années, Pompeo Leoni en a été déclaré l'unique auteur. Mais dans ces derniers temps, justice a été rendue au grand artiste espagnol. L'attribution nouvelle et définitive résulte des actes et des contrats authentiques passés avec Juan de Arfe. Ces mêmes documents ont permis de reconnaître et de corriger une autre erreur. La statue de l'archevêque de Séville était prise pour celle de son neveu, le Cardinal duc de Lerma. Le cardinal n'ayant pas été prêtre, n'avait pas droit à la mitre et au bâton pastoral. Ce simple détail aurait dû mettre sur la voie. Au demeurant, tout est bien qui finit bien. Juan de Arfe est rentré en possession de ses œuvres et a reçu pleine satisfaction.

Quelques années avant le retour de Becerra en Espagne, Don Pedro Alvarez de Acosta, évêque d'Oporto en Portugal, avait fait venir de Rome Juan de Juni, sculpteur, peintre et architecte comme beaucoup de ses contemporains et l'avait, dit-on, chargé de construire son palais épiscopal. Juan de Juni l'aurait élevé



Planche XLVIII. — CHRIST FLAGELLÉ.

Couvent des Carmélites d'Avila — Bois peint. — Sculpture attribuée à Gregorio Hernandez.

Page 159

[illegible] la custodia de la cathédrale

[illegible]

[illegible] Fernandez del Moral sous la direction de [illegible] supérieure aux statues royales de l'Escu-

[illegible] rfe, à Lesme Fernandez del Moral et à Pompeo [illegible] statues de Doña Catalina de la Cerda, duchesse de [illegible] Francisco Gomez de Sandoval y Rojas, duc de Lerma [illegible] et dont le Musée de Valladolid a hérité.

[illegible] chacun [illegible] collaborateurs dans [illegible] de Arfe, tout en [illegible] ces deux [illegible] la statue de [illegible] que durant [illegible] années. Pompeo [illegible] auteur. Mais dans ces derniers temps, justice a [illegible] L'attribution nouvelle et définitive résulte

[illegible] et de corriger une autre erreur. La statue [illegible] sur celle de son neveu, le Cardinal duc [illegible] prêtre, n'avait pas droit à la mitre et au [illegible] du mettre sur la voie. Au demeurant, tout [illegible] de Arfe est rentré en possession de ses œuvres et à

[illegible] a, évêque d'Oporto en Portugal, avait fait venir de Rome Juan de Juni, [illegible] pteur, peintre et architecte comme beaucoup de ses contemporains et l'avait [illegible] on, chargé de construire son palais épiscopal



PL. 48

ainsi que plusieurs édifices de la même ville. Les biographes ajoutent que ces monuments terminés, il se rendit à Osma, puis à Santoyo et enfin à Valladolid où il se fixa et où il mourut [34].

En vérité, bien des points restent obscurs dans la vie de ce grand artiste. On ignore même sa patrie. On hésite entre l'Espagne, l'Italie et les Flandres [35]. Cean Bermudez le croit Italien. Il doit être dans la vérité. Le style des œuvres de Juan de Juni semblerait même indiquer que leur auteur était florentin. Du reste, il n'importe guère ; s'il ne vit pas le jour sur les bords du Tibre ou de l'Arno, il étudia les arts dans l'atelier de Michel-Ange et, s'il ne naquit pas Espagnol, il le devint par adoption. Il est donc de la même race artistique que les Berruguete et les Becerra et mérite de prendre place à leurs côtés.

Bien qu'il excelle dans l'exécution des draperies, Juan de Juni recherche les nus qu'il traite avec une science et une habileté consommées. Malheureusement, ses personnages ont parfois des attitudes si théâtrales, les contorsions des membres et des traits sont si violentes, que la surprise bannit l'émotion.

Si le xve siècle avait offert des exemples de vierges vieillies et fanées et de christs raidis et déformés par la mort, la piété des fidèles avait réagi contre ces tendances. Juan de Juni, en dépit de son tempérament, se conforma dans une certaine mesure à l'usage établi ; le Rédempteur est étudié d'après un modèle admirable, sa mère est traitée dans un style dont la sincérité n'exclut pas la magnificence ; mais l'artiste veut à tout prix exciter la pitié et, au lieu d'en chercher l'unique source dans la composition et dans l'expression des figures, il exagère les gestes et recourt à une mise en scène qu'il croit devoir la provoquer. Dans le même dessein, il abuse du sang des meurtrissures et des plaies béantes.

Le suprême service que Juan de Juni rendit aux écoles du Nord fut d'agrandir le style et de leur indiquer une voie nouvelle. Il leur montra une autre fin que la construction et la décoration des retables à compartiments et propagea par son exemple le goût des groupes isolés et des statues en ronde-bosse. Il serait exagéré de dire qu'il polychromait lui-même ses statues, mais il était un peintre de grand talent et, comme il existe un accord intime entre le modelé et la couleur, il est à penser qu'il y prenait une grande part. Un contrat notarié qui sera bientôt produit (p. 122) montre en effet que la polychromie se

faisait dans son atelier, sous sa direction et qu'il se réservait la peinture des têtes et des extrémités.

La Descente de Croix de la cathédrale de Segovie (Pl. XLI et *phot.* 148) a toujours été fort admirée en Espagne où elle passe pour l'œuvre capitale du maître. « De Juan de Juni, dit à son sujet Palomino, j'ai vu dans la cathédrale de Segovie, une mise au tombeau du Christ dont les personnages exécutés en ronde-bosse et en grandeur naturelle égalent toutes les œuvres du grand Michel-Ange. Sur les côtés, deux soldats capricieusement vêtus montrent un visage si affligé qu'ils excitent la compassion et les larmes. Le même sujet a été traité une seconde fois par Juan de Juni pour le couvent de San Francisco de Valladolid. Il est placé dans la chapelle du sépulcre. Entre les colonnes sont les statues de saint François et de saint Bonaventure. »

La très ancienne renommée dont jouit cette œuvre se traduit par les soins jaloux que l'on prend pour la préserver de la lumière. Malgré l'obscurité commune à toutes les églises d'Espagne, on tire rarement le rideau qui la cache. Quand on la découvre, l'éclat du coloris éblouit. Un examen attentif lui est moins favorable. Le corps du Christ est extrêmement beau, calme et majestueux, mais l'agitation de la Vierge, des saintes femmes, des disciples préférés et surtout l'attitude des soldats *capricieusement vêtus* contraste avec la noble ordonnance de la mise au tombeau de Grenade (Pl. XXXV) qui est pourtant d'un artiste fougueux [36].

Je préfère à ce bas-relief l'ensevelissement du Christ provenant de la chapelle de Don Antonio de Guevara, évêque de Mondonedo, exécuté pour le couvent de San Francisco de Valladolid et aujourd'hui en partie remonté dans le musée de la même ville (*phot.* 149). Le Christ (Pl. XLII) fut certainement étudié d'après le modèle qui avait servi à Segovie, seulement la rigidité cadavérique a envahi le corps et la mort a déjà desséché les muscles. Le modelé est d'un réalisme effrayant que la couleur accroît encore. Au lieu d'être peint dans une gamme pâle avec des gris bleutés, la tête et les membres du Sauveur sont terreux et marbrés de taches livides. Le sang ruisselle des blessures, les plaies sont ouvertes et fouillées avec un scrupule et une science qui ne sont jamais en défaut. Certes, le morceau est superbe et rendu avec une maîtrise souveraine, mais le Christ disparaît derrière l'homme et le mort divin, derrière le cadavre du supplicié (*phot.* 150).



Planche XLIX. — Vierge des Angoisses.

Chapelle de la Cruz à Valladolid. — Bois peint. — Sculpture de Gregorio Hernandez.
Phot. inédite de l'Auteur.

Page 130.

[illegible]

La Descente de Croix de [illegible] de Segovie (Pl. XLI et *phot.* 148) [illegible] [illegible] passe pour l'œuvre capitale du maître. [illegible] Juan de Juni [illegible] sujet Palomino, j'ai vu dans la cathédrale de Ségovie, une mise au tombeau du Christ dont les personnages exécutés en ronde-[illegible]

sur les côtés, deux soldats capricieusement vêtus montrent un visage si affligé qu'ils excitent la compassion et les larmes. Le même sujet a été traité une seconde fois par Juan de Juni pour le couvent de San Francisco de Valladolid. Il est placé dans la chapelle du sépulcre. Entre les colonnes sont les statues de saint François et de saint Bonaventure. »

La très ancienne renommée dont jouit cette œuvre se traduit par les soins jaloux que l'on prend pour la préserver de la lumière. Malgré l'obscurité com-[illegible] les églises d'Espagne, on tire rarement le rideau qui la cache. [illegible] l'éclat du coloris éblouit. Un examen attentif lui est [illegible]

[illegible] de la Vierge, des saintes femmes, des [illegible] préférés et [illegible] l'attitude des soldats *capricieusement vêtus* contraste avec la noble ordon-[illegible] de la mise au tombeau de Grenade (Pl. XXXV) qui est pourtant d'un [illegible]

[illegible] ensevelissement du Christ provenant de la cha-[illegible] évêque de Mondonedo, exécuté pour le couvent [illegible] de Valladolid et aujourd'hui en partie remonté dans le musée [illegible] ville (*phot.* 140). Le Christ (Pl. XLII) fut certainement étudié d'après le [illegible] qui avait servi à Segovie, seulement la rigidité cadavérique a envahi le [illegible] et la mort a déjà desséché les muscles. Le modelé est d'un réalisme [illegible] que la couleur accroît encore. Au lieu d'être peint dans une gamme pâle [illegible]

de [illegible] livides. Le sang ruisselle des blessures, les plaies sont ouvertes et fouillées avec un scrupule et une science qui ne sont jamais en défaut. Certes, le morceau est superbe et rendu avec une maîtrise souveraine, mais le Christ disparaît der-[illegible]



PL. 49

La Vierge les bras tendus vers son fils dans un geste d'inexprimable douleur, saint Jean qui l'assiste et la soutient (*phot.* 151) sont, après le Christ, les plus belles figures. J'aime moins Nicodème et Joseph d'Arimathie. Sainte Marie Salomé est de second plan. Quant à sainte Madeleine, dont la bruyante douleur domine la scène, elle est dans ses vêtements somptueux composés d'étoffes orientales, un superbe et glorieux morceau de sculpture polychrome (*phot.* 152).

Ces fautes de goût compensées par la grandeur matérielle et artistique de l'œuvre, la science et la vaillance de l'exécution, la vie qui anime les personnages s'éteignent en grande partie pour ne laisser briller que les qualités de l'artiste dans la *Virgen de los Cuchillos* (Vierge des Épées) que conserve dans sa chapelle, la confrérie de *Nuestra Señora de las Angustias* (Pl. XLIII et *phot.* 153).

Placée sous une coupole, entre des colonnes corinthiennes, la mère du Christ apparaît entourée d'une lumière douce et tranquille. Elle s'est affaissée au pied de la croix, les jambes repliées dans cette attitude particulière que prennent les Espagnoles durant les offices religieux. A son visage tragique sillonné de larmes, on reconnaît que le visage a été modelé par un réaliste. Il est d'une femme dont les ans ont respecté la beauté tout en laissant des traces de leur passage. La polychromie de la tête et des vêtements n'est pas moins impressionnante que le modelé. La Vierge est vêtue d'une robe rouge de syénite damassée ton sur ton, le manteau est indigo réchauffé par des arabesques brunes d'un beau dessin et d'une nuance puissante, la figure semble dorée, le dernier rayon de soleil du Golgotha l'enveloppe et l'illumine.

Juan de Juni, comme Berruguete, resta fidèle aux chairs brillantes, mais il finit par renoncer à l'emploi des draps et des damas d'or dont le maître de Paredes avait parfois abusé. La *Virgen de los Cuchillos* est sans doute la première statue de cette période qui soit polychromée sans que l'*estofador* ait recouru à l'aide si puissante du métal. Elle est peinte comme le serait un portrait ou un tableau. Le fait s'observe déjà dans le saint Bruno (*phot.* 154). Il était à noter; car, en cela, Juan de Juni revint à la véritable tradition nationale.

Je n'ai cité que les œuvres maîtresses de Juan de Juni. Si l'on voulait compléter la liste de ses statues et de ses bas-reliefs, il faudrait parcourir les églises et les couvents d'Osma, de Segovie, de Valladolid, de Santoyo, d'Aranda de Duero, de Salamanque qui presque tous furent tributaires de son talent.

Le contrat auquel j'ai fait allusion (p. 119), contrat d'un haut intérêt en ce qu'il prouve que Juan de Juni était à la fois sculpteur et polychromiste montre en outre avec quel soin étaient rédigés les cahiers des charges relatifs à l'exécution des œuvres d'art. Il s'agit d'un contrat passé à Valladolid, le 1er juin 1557, entre notre artiste, d'une part, et, de l'autre, les héritiers et les exécuteurs testamentaires d'Alvaro de Benavente.

Après avoir indiqué que le défunt, Alvaro de Benavente, a laissé une somme pouvant varier de quatre à cinq cents ducats à prendre sur ses biens pour exécuter le retable de la chapelle qu'il a fondée dans l'église paroissiale de Nuestra Señora de Media Villa de la ville de Medina de Rioseco, le notaire royal, Francesco de Herrera, qui avait rédigé l'acte, spécifie que ledit retable doit se rapporter à l'histoire de la Conception de la Vierge et qu'il aura seize varas de haut et douze de large (8 mètres sur 6 environ). Puis, il consacre les dix premiers articles à la description du sujet et des divers tableaux entre lesquels il sera distribué et il entre dans des détails minutieux sur la taille, la saillie, le nom, la qualité, le nombre et les attributs des personnages.

Enfin, le contrat se termine par des articles d'un caractère plus commercial que je transcris ci-dessous : « Item, ledit retable sera dans son entier en bois de Soria de la meilleure qualité, très sec et autant que possible sans nœuds, et sera fait et achevé suivant la description déjà donnée par ledit Juan de Juni, lequel exécutera non seulement la taille du bois mais aussi la dorure et la peinture et cela de manière que ledit retable, quand il sera terminé, soit parfait de tous points. Et ces travaux Juan de Juni doit les entreprendre à son compte, et de même le montage dans ladite chapelle sans que rien fasse défaut et à l'entière satisfaction desdits Sieurs Juan de Villasante, Docteur Salcedo et Fernan Lopez de Calatayud (les exécuteurs testamentaires), et le retable doit être achevé et placé en toute perfection dans le délai de deux années à dater d'aujourd'hui.

« De leur côté, si le retable après son achèvement réunit toutes les conditions formulées ci-dessus et s'il est fait et terminé en toute perfection ainsi qu'il a été stipulé, lesdits Sieurs Juan de Villasante, Docteur Salcedo et Fernan Lopez de Calatayud agissant en leur qualité d'exécuteurs testamentaires dudit Alvaro de Benavente s'obligent à donner et à payer audit Juan de Juni sur les biens laissés par ledit Alvaro de Benavente 450 ducats valant en totalité 168750 mara-



Planche L. — Tête de la Vierge des angoisses.

Chapelle de la Cruz à Valladolid. — Bois peint — Sculpture de Gregorio Hernandez.
Phot. inédite de l'Auteur

Page 130

[illegible] contrat d'un haut intérêt en [illegible]
[illegible] sculpteur et polychromiste montre [illegible]
[illegible] des charges relatifs à l'exécu[illegible]
[illegible] passé à Valladolid, le 1er juin 1557, en[illegible]
[illegible] les héritiers et les exécuteurs testam[illegible]

[illegible] Alvaro de Benavente, a laissé une som[illegible]
[illegible] ducats à prendre sur ses biens pour exé[illegible]
[illegible] a fondée dans l'église paroissiale de Nuestra
[illegible] la ville de Mediña de Rioseco, le notaire royal,
[illegible] avait rédigé l'acte, spécifie que ledit retable doit se
[illegible] de la Conception de la Vierge et qu'il aura seize varas
[illegible] 8 mètres sur 6 environ). Puis, il consacre les dix pre-
[illegible] du sujet et des divers tableaux entre lesquels il
[illegible] des détails minutieux sur la taille, la saillie, le
[illegible] attributs des personnages.
[illegible] contrat [illegible] des articles d'un caractère plus commercial
[illegible] ledit retable sera dans son entier en bois de
[illegible] très sec et autant que possible sans nœuds, et sera
[illegible] déjà donnée par ledit Juan de Juni, lequel
[illegible] du bois mais aussi la dorure et la peinture et
[illegible], quand il sera terminé, soit parfait de tous
[illegible] de Juni doit les entreprendre à son compte, et de
[illegible] dans ladite chapelle sans que rien fasse défaut et à l'entière
[illegible] desdits Sieurs Juan de Villasante, Docteur Salcedo et Fernan Lopez
de Calatayud (les exécuteurs testamentaires), et le retable doit être achevé et
[illegible] en toute perfection dans le délai de deux années à dater d'aujourd'hui.
[illegible] toutes les conditions
[illegible] ci-dessus et s'il est fait et terminé en toute perfection ainsi qu'il a
[illegible] Salcedo et Fernan Lopez
[illegible] testamentaires dudit Alvaro
de Benavente s'obligent à donner et à payer audit Juan de Juni sur les biens
[illegible] valant en totalité 168750 mara-



PL. 80

védis qui lui seront remis ainsi qu'il est expliqué ci-après : Dès la signature du contrat ou dans les vingt premiers jours suivants, ledit Juan de Juni touchera 100 ducats pour commencer ledit travail et autres 100 ducats quand la taille dudit retable sera terminée et autres 100 ducats au moment de commencer à dorer, à peindre les draperies et à peindre les chairs et les autres 150 ducats formant le complément des 450 ducats ci-dessus mentionnés quand ledit Juan de Juni aura terminé et monté ledit retable dans la chapelle à la satisfaction desdits exécuteurs testamentaires et dans les conditions susdites. Il est mis pour condition que ledit Juan de Juni ne pourra sous aucun prétexte réclamer soit aux héritiers, soit aux exécuteurs testamentaires des suppléments de prix... et d'autre part, il est établi et convenu entre lesdites parties que si fait, achevé et placé, le retable paraît aux exécuteurs testamentaires ou à deux d'entre eux présenter quelques défectuosités et qu'il ne remplit pas toutes les conditions mentionnées dans ce contrat et acceptées par ledit Juan de Juni, ledit Juan de Juni s'oblige à corriger aussitôt la faute signalée afin que le travail soit achevé en toute perfection et à l'entière satisfaction desdits exécuteurs testamentaires et pour le cas où cette clause ne serait pas remplie lesdits exécuteurs testamentaires pourront retenir sur le prix convenu telle somme qui leur conviendra suivant les défauts que ledit retable leur paraîtra conserver...

« Les témoins qui furent présents à la lecture et qui signèrent... »

Tel est ce contrat dans ses parties essentielles et instructives. On peut le considérer comme le type des engagements passés entre les parties. Malgré leur sévérité et leur rigueur, l'on a vu qu'en fin de travail, l'artiste et ses clients recouraient souvent à une expertise suivie parfois d'une tierce expertise. Dans certains cas, cette formalité était la conséquence de modifications introduites en cours d'exécution, dans d'autres, les arbitres décidaient si les termes du contrat avaient été ou non respectés.

L'on a longtemps placé la naissance de Juan de Juni dans le second tiers du XVIe siècle et l'on pensait que le grand artiste était mort au commencement du XVIIe. Il faudrait reporter sa venue au monde et sa vie à vingt-cinq ans en arrière. Il serait né vers 1507, aurait terminé le retable de San Francisco vers 1543 et serait mort à Valladolid entre le 8 et le 19 avril 1577. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il était marié avec Ana de Aquirre et habitait Valladolid

quand, le 12 février 1545, il s'engagea par devant Pietro de Santiesteban à exécuter le retable de Nuestra Señora de la Antigua de cette ville. Dès lors, on le suit jusqu'en 1571 ; mais à dater de cette époque, il n'est plus fait mention de ses travaux.

Au cours d'une existence embellie par les succès et les hommages, Juan de Juni traversa pourtant une période pleine de soucis. En 1545, il avait traité de l'exécution du beau retable qui se voit aujourd'hui encore à Santa Maria la Antigua de Valladolid au prix de 2400 ducats. Sur ces entrefaites, un grand sculpteur de Palencia, Francisco Giralte, proposa un rabais de 100 ducats tout en acceptant les conditions du cahier des charges. Un procès s'ensuivit et durant six ans l'affaire fut portée et reportée en appel devant la chancellerie et ne prit fin que le 20 août 1550, date à laquelle Juan de Juni accepta le prix proposé par son concurrent.

L'instance avait un caractère d'autant plus sérieux et l'issue en était d'autant plus incertaine que Francisco Giralte était un artiste renommé, offrant des garanties de savoir équivalentes à celles que donnait Juan de Juni.

Giralte, qui avait complété en Italie ses études artistiques, comme il ressort des déclarations versées au procès, avait été, dès 1539, le principal collaborateur de Berruguete dans la moitié des stalles de la cathédrale de Tolède. Puis il avait exécuté à lui seul le retable d'une église de Cisneros, celui du monastère de Valbuena et enfin celui de la chapelle du docteur Corral dans l'église de la Magdalena de Valladolid.

Je ne connais pas les deux premiers retables, j'ignore même s'ils existent encore; quant au dernier, celui de la Magdalena, il est remarquable si l'on s'en tient aux bas-reliefs, mais il est mal composé dans son ensemble. Je n'en aime pas non plus l'architecture.

De toute manière, je préfère de beaucoup à ce que je connais des premiers travaux de Giralte, le retable de la chapelle de l'Obispo ainsi nommée par allusion à Don Gutierre de Vargas y Carvajal, évêque de Plasencia, qui la fit construire ou du moins terminer.

Le retable fut commencé au cours du procès, en 1547, d'après quelques auteurs et, d'après d'autres, en 1555; il importe peu d'ailleurs. Ce qu'il est essentiel de constater, c'est la très grande beauté d'une œuvre, jadis célèbre et à



Planche LI. — SAINT BRUNO.

Chartreuse de Miraflores. — Bois peint. — Sculpture de Pereyra — Phot. Lévy.

(Page 141)

quand, le 12 février 1545, il s'engagea par devant Pietro de Santiesteban à exécuter le retable de Nuestra Señora de la Antigua de cette ville. Dès lors on le suit jusqu'en [illegible] mais à dater de cette époque, il n'est plus fait mention de [illegible].

Au [illegible] stence embellie par les succès et les hommages, Juan [illegible] une période pleine de soucis. En 1545, il avait traité [illegible] retable qui se voit aujourd'hui encore à Santa Maria la [illegible] au prix de 2 400 ducats. Sur ces entrefaites, un grand [illegible] Francisco Giralte, proposa un rabais de 100 ducats tout [illegible] tions du cahier des charges. Un procès s'ensuivit et [illegible] fut portée et reportée en appel devant la chancellerie et ne prit fin que le 20 août 1550, date à laquelle Juan de Juni accepta le prix proposé par son concurrent.

[illegible] avait un caractère d'autant plus sérieux et l'issue en était d'autant [illegible] Francisco Giralte était un artiste renommé, offrant des [illegible] valentes à celles que donnait Juan de Juni.

[illegible] complété en Italie ses études artistiques, comme il ressort [illegible] tions versées au procès, avait été, dès 1539, le principal collaborateur de Berruguete dans la moitié des stalles de la cathédrale de Tolède. Puis il avait [illegible] seul le retable d'une église de Cisneros, [illegible] du monastère de [illegible] celui de la chapelle du docteur Corral dans l'église de la Magdalena [illegible].

[illegible] pas les deux premiers retables, j'ignore même s'ils existent [illegible] : quant au dernier, celui de la Magdalena, il est remarquable si l'on s'en tient aux bas-reliefs, mais il est mal composé dans son ensemble. Je n'en aime pas non plus l'architecture.

De toute manière je préfère de beaucoup à ce que je connais des premiers travaux de Giralte, le retable de la chapelle de l'Obispo ainsi nommée par allusion à Don Gutierre de Vargas y Carvajal, évêque de Plasencia, qui la fit construire ou du moins terminer.

[illegible] fut commencé au cours du procès, en 1547, d'après quelques auteurs et, d'après d'autres, en 1555; il importe peu d'ailleurs. Ce qu'il est essentiel de constater, c'est la très grande beauté d'une œuvre, jadis célèbre et à



PL. 51

peu près inconnue de nous bien qu'elle se trouve à Madrid et en soit un des joyaux.

Voici comment s'exprime à son sujet Ponz dans son *Viaje de España* :

« L'autel majeur doit être placé entre les plus chargés de sculpture de ceux que possède l'Espagne et tenu pour le plus beau de ceux qui se firent au commencement du XVIe siècle... On note dans les tableaux en bas-relief une telle puissance et une telle grandeur que l'auteur semble avoir étudié les œuvres de Michel-Ange. L'architecture comporte peut-être quelques minuties, mais elle est dans le style de l'époque comme on le constate dans les retables de Berruguete et des autres artistes contemporains. Aussi bien, certaines personnes ont-elles attribué cette œuvre à Berruguete, mais l'on sait de source certaine et d'après les papiers conservés dans les archives qu'elle est de Francisco Giralte, sculpteur de Palencia qui, à cette date, demeurait à Tolède... La peinture et la dorure en furent confiées à Juan de Villodo dont s'était porté garant Francisco de Villalpando, un habile architecte de Palencia qui, au même moment, était à Tolède. »

Je n'ajouterai ni ne retrancherai rien à cette appréciation.

On doit aussi à Francisco Giralte le retable du grand autel de San Eutropio dans la ville d'Espinar. J'ai souvent dit que pour des travaux aussi importants, l'artiste qui en avait reçu la commande s'entourait de collaborateurs. De même que Giralte avait aidé Berruguete, de même il réclama le concours de Juan Manzano. Giralte était-il d'un tempérament processif? Il faut le croire, car il eut un long procès au sujet du partage des honoraires, procès qu'il perdit devant les juges de première instance et, en appel, devant ceux de la Chancellerie. Le dernier arrêt fut rendu le 27 octobre 1570.

Peu de temps après l'achèvement du retable d'Espinar, Giralte en termina un autre pour l'église de Pozuelo. Mais il mourut en 1576 avant que les experts ne l'aient évalué.

A bien des égards, l'on peut comparer à Francisco Giralte son contemporaiu Esteban Jordan. Comme lui, il fut un statuaire consommé, connaissant toutes les ressources de son art; comme lui, il jouit d'une véritable célébrité locale; comme lui, il fut bientôt oublié au point que Palomino l'ignore. Il fut tiré de l'oubli par Ponz et, dès lors, les critiques exaltèrent son talent. Ses œuvres sont simples, larges, robustes, correctes, intelligentes, mais elles présentent parfois

quelque lourdeur. Elles ne sont ni nerveuses comme celles de Berruguete, ni audacieuses comme celles de Juan de Juni. En vérité, Esteban Jordan tint une des premières places parmi les artistes de second plan de son époque. Il était allié au grand Alonso Berruguete qui fut parrain d'un fils que lui donna sa première femme Felicia, sœur présumée d'Inocencio Berruguete et dut à cette alliance, autant qu'à son réel talent, des commandes nombreuses. Son nom paraît dans les actes notariés et dans les registres des églises dès 1556 et il semble qu'il mourut l'avant-dernière ou la dernière année du XVI[e] siècle. Les deux meilleures œuvres de Jordan sont le retable du grand autel de Santa Maria Magdalena à Valladolid et le tombeau de l'évêque Don Pedro Gasca dans la même église. Le retable est en bois polychromé, la statue de l'évêque prise dans un beau bloc d'albâtre repose sur un socle de jaspe très simple, sans autres décorations que de puissantes moulures.

Les belles sculptures polychromes abondent à Valladolid. Dans la même église de Las Angustias où l'on admire la *Virgen de los Cuchillos*, l'on voit avec intérêt l'Annonciation placée au-dessus du maître-autel.

Ponz dans son *Viaje de España*, parle avec éloge de ce bas-relief et y reconnaît le style de Berruguete. Après lui, Bosarte l'attribue à Pompeo Leoni et enfin Sagrador, confirmant Bosarte, ajoute qu'il a toujours été considéré comme une œuvre de ce dernier artiste. En réalité, ni Berruguete, ni Pompeo Leoni ne sauraient revendiquer le retable de Las Angustias. Si l'on interprète bien les termes du contrat passé entre la confrérie et les artistes, l'auteur du projet et de la sculpture serait Cristobal Velasquez père de Francisco Velasquez cité par Cean Bermudez à l'exclusion de Cristobal.

Cristobal est, il est vrai, traité d'*ensamblador*, c'est-à-dire de maître charpentier, dans beaucoup de contrats ; mais je croirais qu'après avoir été l'*ensamblador* de Gregorio Hernandez, il s'instruisit aux leçons de ce grand maître et saisit à son tour l'ébauchoir et la gouge. La mention que « Cristobal Velasquez ne sait pas signer » insérée dans plusieurs contrats n'infirme pas cette hypothèse — beaucoup d'artistes renommés étaient dans ce cas — tandis que le versement entre les mains de l'*encarnador* T. de Prado de deux acomptes, chacun de 1 000 réaux, les 19 juillet et 18 septembre 1605, et le payement d'un troisième acompte de 1 600 sur le forfait de 6 000 réaux applicables à la dorure et à la peinture montrent que si un *entallador* autre que Cristobal Velasquez eût modelé



Planche LII. — Dolorosa.

Cathédrale de Salamanque. — Bois peint. — Sculpture de Carmona. — Phot. Lacoste. — Madrid.

(Page 142)

[illegible] comme celles de Berruguete [illegible] Esteban Jordan tint [illegible] plan de son époque. Il était [illegible] d'un fils que lui donna sa prem[illegible] Berruguete et dut à cette allian[illegible] nombreuses. Son nom paraît dans [illegible] dès 1556 et il semble qu'il mour[illegible] siècle. Les deux meilleures œuvre[illegible] Santa Maria Magdalena à Valladolid [illegible] dans la même église. Le retable est [illegible] prise dans un beau bloc d'albâtre repose [illegible] sans autres décorations que de puissantes moulure[illegible] polychromes abondent à Valladolid. Dans la même égli[illegible] où l'on admire la *Virgen de los Cuchillos*, l'on voit avec intérêt [illegible] placée [illegible] du maître-autel.

[illegible] dans son *Viaje de España* parle avec éloge de ce bas-relief et y recon[illegible] le style de Berruguete [illegible] Bosarte l'attribue à Pompeo Leoni et [illegible] Sagrador [illegible] ajoute qu'il a toujours été considéré comme une [illegible] de ce [illegible] réalité, ni Berruguete, ni Pompeo Leoni ne [illegible] revendiquer [illegible] de Las Angustias. Si l'on interprète bien les [illegible] du contrat passé [illegible] confrérie et les artistes, l'auteur du projet et de la sculpture serait Cristobal Velasquez père de Francisco Velasquez cité par Cean Bermudez à l'exclusion de Cristobal.

Cristobal est, il est vrai, traité d'*ensamblador*, c'est-à-dire de maître charpentier, dans beaucoup de contrats ; mais je croirais qu'après avoir été l'*ensamblador* de Gregorio Hernandez, il s'instruisit aux leçons de ce grand maître et saisit à son tour l'ébauchoir [illegible] La mention que « Cristobal Velasquez ne sait pas signer » insérée dans [illegible] contrats n'infirme pas cette hypothèse — beaucoup d'artistes renommés étaient dans ce cas — tandis que le versement entre les mains de l'*encarnador* [illegible] de Prado de deux acomptes, chacun de 1 000 réaux, les 19 juillet et [illegible] septembre 1605, et le payement d'un troisième acompte de 1 600 sur le [illegible] de 6 000 réaux applicables à la dorure et à la peinture montre [illegible] que Cristobal Velasquez eût modelé



PL. 32

et sculpté le retable, son nom eût été inscrit au même titre que celui de ses deux collaborateurs, surtout s'il se fût agi de Berruguete ou de Pompe Leoni. Or aucun nom d'*entallador* n'a été retrouvé, ni sur le contrat, ni sur les comptes. Il y a donc lieu de penser que l'on est en présence d'un artiste dont la réputation n'égalait pas le talent ou du moins dont la renommée s'éteignit de bonne heure.

Le bas-relief (Pl. XLIV et *phot.* 155) représente, ainsi que je l'ai dit, l'Annonciation. La Vierge agenouillée a grande allure, mais la plus belle figure est celle de l'ange Gabriel d'une noblesse et d'une distinction suprêmes. Immédiatement au-dessus est une pieta et à la droite et à la gauche du bas-relief central on a placé saint Augustin et saint Laurent. Enfin, dans le socle, au-dessous du sujet central, sont les statuettes des évangélistes et sur les côtés deux petits tableaux, consacrés l'un à saint Joseph et à l'enfant Jésus, et l'autre à sainte Ursule. L'architecture et les ornements, au même titre d'ailleurs que la sculpture, sont traités dans un style qui rendait très vraisemblable l'attribution faite de ce monument à Pompeo Leoni. Une clause du contrat relatif à l'exécution du retable de l'Annonciation, contrat qui pour sa forme générale ressemble à tous les traités analogues, porte que : « Après que ledit retable sera mis en place, et qu'il sera resté une année en blanc, ledit Cristobal Velasquez devra le revoir, le repasser, regarder toutes les crevasses et les gerçures, examiner les assemblages qui se seraient ouverts, les fermer et le mettre en état de recevoir la peinture et laisser ledit retable fait et achevé en toute perfection et reconnu tel par deux experts... » C'est une preuve nouvelle du soin minutieux avec lequel étaient établis les marchés et de la surveillance sans cesse exercée sur l'œuvre soit en cours d'exécution, soit après l'achèvement.

Le forfait relatif à la sculpture était de 300 ducats ; par suite d'un changement introduit dans le projet, il fut porté à 500 réaux de plus, soit à 3 800 réaux, somme relativement inférieure à celle de 6 000 réaux qui avait été versée au polychromiste.

T. de Prado, qui fut chargé de la peinture, était, il est vrai, un artiste en renom ; il avait déjà décoré la chapelle de las Huelgas, et je suppose que la couleur rehaussait encore la valeur du retable. Malheureusement, elle a beaucoup noirci et il est difficile aujourd'hui de reconstituer l'état primitif. L'œuvre a

sûrement perdu en vieillissant. C'est du moins mon avis. Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, elle reste fort belle et très impressionnante.

Voici les notes de peinture que j'ai pu relever.

Dieu le Père. — Cheveux et barbe noirs, teint foncé. Il semble vêtu d'une robe de damas noir et or.

Ange Gabriel. — Chairs claires mais soutenues de ton. Robe de dessus brun rouge avec une pointe de carmin donnant un aspect rose pourpre au vêtement couvert d'un réseau d'or. Robe de dessous vert foncé avec des ramages d'or. Les cheveux sont châtain foncé. La verge tenue à la main est d'or. En or sont également les cordons des sandales. Les ailes, autant que j'ai pu le voir, sont en or amorti par des vernis de tons différents.

Vierge. — Cheveux plus blonds que ceux de l'ange avec des reflets d'or, chairs claires. Le voile ocre jaune est chargé de dessins d'or. La robe paraît brune, mais elle est couverte de grands rinceaux d'or et a tout l'aspect de ces beaux damas que les Persans fabriquaient encore l'avant-dernier siècle et qu'ils employaient à la confection des vestes de femmes. Le manteau bleu indigo foncé est doublé en une étoffe d'un brun rouge carminé très puissant. Le manteau porte des ramages d'or et la doublure un petit guillochis fort délicat. Enfin, le bas du corps est enveloppé dans un second manteau d'un gros vert très rompu. L'étoffe disparaît en partie sous les grandes arabesques d'or. Les chaussures sont également brodées d'or.

La teinte qui domine dans le fond est le brun. Il est couvert de traits d'or horizontaux très fins et très courts ; mais au-dessous des pieds de l'ange Gabriel ce sont des rayons d'or, puis des hachures dessinant des nuages qui taillent le fond.

Le fût des colonnes, les bases et l'entablement sont dorés. Les chapiteaux sont noir et or. Les pilastres présentent des baguettes d'or formant le cadre et un fond noir sur lequel s'enlèvent des dessins d'or.

La tente est vert et or, le pupitre est entièrement doré, de même le vase d'où sortent des flammes multicolores, mais tirant sur le vert foncé.

L'histoire de la sculpture polychrome de cette période serait incomplète si je ne citais, au moins pour mémoire, ces merveilleux orfrois où l'aiguille au lieu de l'ébauchoir et de la gouge modela parfois de véritables chefs-d'œuvre.



Planche LIII. — Christ flagellé.

Cathédrale de Salamanque — Bois peint — Sculpture de Carmona — Phot. Lacoste — Madrid.

Page 142

[illegible] du moins mon avis. Quoi qu'il en soit, [illegible] impressionnante.

[illegible] j'ai pu relever.

[illegible] barbe noirs, teint foncé. Il semble vêtu d'une [illegible]

[illegible] mais soutenues de ton. Robe de dessus brun [illegible] donnant un aspect rose pourpre au vêtement [illegible] d'or. Robe de dessous vert foncé avec des ramages d'or. Les [illegible] foncé. La verge tenue à la main est d'or. En or sont également [illegible] cordons des sandales. Les ailes, autant que j'ai pu le voir, sont en [illegible]

[illegible] — Cheveux plus blonds que ceux de l'ange avec des reflets d'or, [illegible] Le voile ocre jaune est chargé de dessins d'or. La robe paraît [illegible] elle est couverte de grands rinceaux d'or et a tout l'aspect de ces [illegible] que les Persans fabriquaient encore l'avant-dernier siècle et qu'ils [illegible] des vestes de femmes. Le manteau bleu indigo [illegible] étoffe d'un brun rouge carminé très puissant. Le manteau porte des ramages d'or et la doublure un petit [illegible] fort délicat. [illegible] le bas du corps est enveloppé dans un second manteau d'un gros [illegible] L'étoffe disparaît en partie sous les grandes arabesques d'or. [illegible] également brodées d'or.

[illegible] domine dans le fond est le brun. Il est couvert de traits d'or horizontaux très fins et très courts ; mais au-dessous des pieds de l'ange Gabriel ce sont des rayons d'or, puis des hachures dessinant des nuages qui taillent le fond.

Le fût des colonnes, les bases et l'entablement sont dorés. Les chapiteaux sont noir et or. Les pilastres présentent des baguettes d'or formant le cadre et un fond noir sur lequel s'enlèvent des dessins d'or.

La tente est vert et or, le pupitre est entièrement doré, de même le vase d'où sortent des [illegible] multicolores, mais tirant sur le vert foncé.

L'histoire de la sculpture polychrome de cette période serait incomplète si je ne citais, au moins pour mémoire, ces merveilleux orfrois où l'aiguille au lieu de l'ébauchoir et de la gouge modela parfois de véritables chefs-d'œuvre



PL. 53

Je ne parle pas seulement des médaillons incrustés dans les étoles, les chapes et les autres vêtements religieux, il en est pourtant d'exquis (*phot.* 156), mais qui n'admirerait le grand devant d'autel appartenant à la chapelle de l'Audiencia de Barcelone, celle-là même qui possède le saint Georges en argent polychromé dont il a été question à la fin du chapitre V.

Le sujet est encore emprunté à la légende du tribun de Cappadoce. L'artiste a choisi le moment où la fille du roi, que saint Georges délivrera bientôt, s'offre en pâture au dragon afin de sauver de la mort les habitants de Silènes. Rayonnante dans sa pureté, extatique, idéale, la vierge marche vers le monstre qui contracte en un mouvement de fureur les anneaux de son corps souple. Au second plan, des hommes sortent de la ville et semblent pousser vers le dragon leur héroïque libératrice. La violence des sentiments qui se reflètent sur leur visage, la dureté de leurs traits, la rudesse de leurs gestes font ressortir encore la grâce ingénue de la victime. Par la richesse du coloris, les qualités du modelé et le mérite du dessin, cet orfroi, je dirais mieux ce bas-relief, l'emporte sur les plus belles broderies que je connaisse et sur beaucoup d'œuvres d'art justement admirées.

D'ailleurs, en classant les orfrois parmi les œuvres d'art et en plaçant leurs auteurs au nombre des artistes, je ne fais que suivre l'exemple donné par les Espagnols. C'est ainsi que Cean Bermudez consacre un article élogieux à Marcos Covarrubias, maître brodeur de la cathédrale de Tolède qui fit, en 1514, le célèbre ornement du Cardinal Cisneros et que Don Jose Gestoso y Perez met hors de pair Gabriel de Carjaval qui, vers la même époque, occupa une charge analogue à la cathédrale de Séville.

Il est à noter que l'un des maîtres dans cet art si délicat et si séduisant des bas-reliefs à l'aiguille fut Monserrate, un moine hiéronymite français qui vint de Besançon à la demande de Philippe II et professa longtemps au monastère de l'Escurial. Il y mourut en 1576.

Au même plan que les orfrois, je placerai les merveilleuses grilles que l'on admire à Burgos, à Salamanque, à Tolède, à Pampelune (*phot.* 157), à Cuenca et où le marteau et le burin se sont associés pour enfanter de véritables chefs-d'œuvre. Là, des fleurs et des rinceaux, ici, des chimères et des médaillons à tête d'homme ou de femme, quelquefois oxydés, mais parfois aussi dorés et

polychromés, les ornent sans leur faire perdre jamais de leur légèreté et de leur grâce.

Enfin, il est un dernier domaine de l'art où l'Espagne montra une souveraine maîtrise. Je veux parler de l'architecture civile. Je rassemblerai peut-être un jour les maisons et les palais dont les ornemanistes ont brodé la pierre avec une distinction, une délicatesse, une habileté technique que l'on ne saurait dépasser, mais dès aujourd'hui j'entends au moins prendre date et signaler aux artistes comme de parfaits modèles, les sculptures décoratives répandues sur les façades et à l'intérieur des demeures de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie (*phot.* 158 à 179).



CHAPITRE XI

GREGORIO HERNANDEZ ET SON ÉCOLE

Gregorio Hernandez. — Sa personnalité artistique. — Ses principales œuvres. — Son influence. — Ses élèves et ses successeurs. — Manuel Pereyra. — Juan Alonso Villabrille. — Alonso de Los Rios. — Luis Ron. — Carmona. — Conclusion.

L'essor merveilleux que les arts et les lettres avaient pris au commencement de ce siècle si justement nommé le Siècle d'Or et au cours duquel l'Espagne vit naître à côté des grands sculpteurs à qui ce travail est consacré, des architectes, des peintres, des musiciens, des écrivains et des poètes de génie tels que Velasquez, Murillo, Salinas, Morales, sainte Thérèse, Fray Luis de Leon, Cervantes, Calderon, se prolongea bien au delà des années comprises dans une période centenaire. Si les indices d'une décadence prochaine se faisaient sentir dans le Nord dès le règne de Philippe III, c'est pourtant l'époque où brilla Gregorio Fernandez qui hérita et synthétisa, semble-t-il, les progrès accomplis par ses prédécesseurs.

Le maître incontestable de l'école castillane naquit en Galice en 1570[1]. Cette date se conclut de celle de sa mort et du nombre d'années qu'il vécut donnés par une inscription placée au-dessous d'un portrait provenant de l'église du Carmen Calzado et aujourd'hui au musée de peinture et de sculpture de Valladolid.

« Gregorio Fernandez, illustre sculpteur, originaire du royaume de Galice, fixé à Valladolid où son talent jouit d'une réputation et d'un crédit immenses et où il mourut en 1636, à l'âge de soixante-six ans. »

L'année de sa mort est confirmée par des actes notariés et mieux encore par son acte de décès retrouvé dans les archives de l'église de San Ildefonso.

« Le vingt et deux janvier de cette dite année de seize cent trente-six est

mort l'insigne sculpteur Grego io Fernandez, qui reçut les sacrements et fit son testament... »

Si j'insiste à ce sujet c'est que longtemps, sur la foi d'une pierre tombale portant non la date du décès, mais celle de 1622 où fut achetée la sépulture, on avait cru que le grand artiste était mort en effet cette année.

On prétend que sa vie durant Fernandez, ou plutôt Hernandez pour lui donner le nom sous lequel il est désigné le plus souvent, ne quitta jamais Valladolid. C'est une exagération. S'il fit ses études artistiques dans cette ville, on sait qu'il dut la quitter pour Madrid où il se maria. Peut-être même ne fixait-il sa résidence à Valladolid qu'en 1601, en même temps que s'y installèrent les artistes amenés par Philippe III et le duc de Lerma, quand la cour y revint et y siégea de nouveau. On sait aussi qu'en 1624, il était à Vitoria et s'y engageait à faire le retable de San Miguel en collaboration avec Juan Velasquez, maître charpentier chargé à la fois de la construction et sans doute aussi de la partie architecturale [2].

L'hypothèse d'une installation tardive à Valladolid se fonde encore sur ce fait que le nom de Fernandez, bien que destiné à une fortune éclatante, se rencontre pour la première fois sur les contrats le 11 mai 1605 et encore n'y apparaît-il qu'en qualité d'auxiliaire du sculpteur Millan Vilmercati, connu en Espagne sous le nom de Milan Vimercado. Il avait à cette époque trente-cinq ans.

Ce n'est qu'en 1606, un an après, et non en 1602 comme l'a écrit par erreur Cean Bermudez, qu'il entreprend seul, du moins à titre de sculpteur, son premier travail.

Il s'agit du retable de San Miguel de Valladolid. Le contrat porte que les sculptures du retable seront payées 4208 réaux indépendamment de la statue en ronde-bosse du saint pour l'exécution de laquelle il en sera donné 604. Hernandez avait choisi pour collaborateurs le maître charpentier Cristobal Velasquez, l'auteur présumé de l'Annonciation de Las Angustias et dont le nom reparaît très souvent associé au sien, et les peintres Francisco Martinez et Pedro de Salazar qui se chargèrent de la polychromie des chairs et des vêtements de la statue pour le prix de 610 réaux de vellons. Le maître charpentier avait traité de son côté pour le prix de 5333 réaux.

A dater de l'époque où fut livré le retable de San Miguel, il n'est pas



Planche C. — SAINTE ÉLISABETH.

Musée de Valladolid. — Bois peint et doré. — Buste reliquaire attribué a Gregorio Hernandez
Phot. inédite de l'Auteur.

(Pages 138, 139)

[illegible] Fernandez, qui reçut les sacrements et fit son [illegible]

[illegible] est que longtemps, sur la foi d'une pierre tombale [illegible] mais celle de 1622 où fut achetée la sépulture. [illegible] l'artiste était mort en effet cette année.

[illegible] gurant Fernandez, ou plutôt Hernandez pour lui don- [illegible] il est designé le plus souvent, ne quitta jamais Valladolid [illegible] une exagération. S'il fit ses études artistiques dans cette ville, on sait [illegible] la quitter pour Madrid où il se maria. Peut-être même ne fixait-il sa [illegible]idence à Valladolid qu'en 1601, en même temps que s'y installèrent les [illegible]tes amenés par Philippe III et le duc de Lerma, quand la cour y revint et y [illegible] de nouveau. On sait aussi qu'en 1624, il était à Vitoria et s'y engageait [illegible] le retable de San Miguel en collaboration avec Juan Velasquez, maître [illegible] chargé à la fois de la construction et sans doute aussi de la partie [illegible]

[illegible] tardive à Valladolid se fonde encore sur ce fait que le nom de Fernandez, bien que destiné à une fortune éclatante, se rencontre pour la [illegible] fois sur les contrats le 11 mai 16[illegible] encore n'y appa[illegible] qu'en qualité d'auxiliaire du [illegible] Millan Vilmercati, connu en Espagne [illegible] nom de Milan Vimercado [illegible] à cette époque trente-cinq ans. Ce n'est qu'en 160[illegible] en 1602 comme l'a écrit par erreur [illegible] Hernandez, qu[illegible] du moins à titre de sculpteur, son premier travail.

[illegible] de Valladolid. Le contrat porte que les [illegible] 4 [illegible] réaux indépendamment de la statue en [illegible] de laquelle il en sera donné 604. Hernan[illegible]ez avait [illegible] collaborateurs le maître charpentier Cristobal Velasquez, [illegible] de l'Annonciation de Las Angustias et dont le nom reparaît très souvent associé au sien, et les peintres Francisco Martinez et Pedro de Sala[illegible]zar qui se chargèrent de la polychromie des chairs et des vêtements de la statue pour le prix de 610 réaux de vellons. Le maître charpentier avait traité

[illegible]ter de l'époque où fut livré le retable de San Miguel, il n'est pas

Musée de Valladolid. — Bois peint et doré. — Buste reliquaire attribué à Gregorio Hernandez



d'année, il n'est pas de mois, pourrait-on dire, qui ne soit signalé par une œuvre nouvelle. La gloire, après l'avoir adopté, s'était éprise du maître galicien et avait fait de son atelier un centre lumineux vers lequel convergeaient les respects et les hommages.

A quelles qualités Hernandez dut-il la juste renommée dont il jouit durant sa vie ?

Hernandez avait étudié la sculpture sous les excellents professeurs que la Castille comptait à cette époque; mais au lieu de s'inspirer du style italien alors en grande faveur et de suivre l'école de Berruguete et de Becerra, il chercha la beauté dans la pureté des formes, la simplicité des attitudes, la perfection des traits, la convenance de l'expression. Rarement la puissance d'exécution, la connaissance de l'anatomie, l'entente et le sens de la draperie furent alliés à un plus intense sentiment de la vie. En vérité, le maître de Gregorio Hernandez fut la nature et son inspirateur, son génie personnel. On ne trouve dans l'œuvre de ce grand artiste aucune trace de formules, aucune recherche apparente, aucun effort visible, aucune exagération. Sa perfection les ignore ou plutôt paraît les ignorer.

D'autre part, si Hernandez est un esprit pondéré et probe, un artiste d'une science et d'une habileté consommées chez qui la pureté du goût et les qualités du style s'unissent à la foi du chrétien [3], l'équilibre parfait de son tempérament le garde des erreurs comme il exclut les traits sublimes. Parmi ses œuvres, toutes excellentes, il y en a de meilleures; quant aux moins bonnes, elles sont dues aux collaborateurs qu'il était forcé d'employer pour satisfaire aux demandes innombrables qui lui étaient adressées. C'est dans ces dernières, seulement, que se manifestent les symptômes de cette décadence générale dont il a été parlé.

On notera encore à l'actif de Hernandez son audace tranquille et sa confiance. Abandonnant les ressources du bas-relief et l'appui de l'architecte et du décorateur, reniant tout artifice, il ne se borne plus à composer ces retables qui résument les efforts de ses aînés, mais il marche du même pas que Juan de Juni. Sans s'inquiéter des obstacles devant lesquels s'étaient arrêtés les maîtres du xve et du xvie siècle, il taille en plein bois des statues et des groupes que l'air environne, et, qu'il s'agisse de chairs ou d'étoffes, il exige qu'elles soient peintes avec la même conscience qu'il les a modelées et taillées.

Un contrat non moins instructif que celui dont j'ai traduit quelques articles, mais passé cette fois entre le sculpteur et son polychromiste habituel Diego Valentin Diaz, montre avec quel soin Hernandez traçait le programme que le peintre devait suivre. Il s'agit d'une sainte famille exécutée en 1621 et qui se trouve aujourd'hui dans l'église de Nuestra Señora de San Lorenzo.

« Conditions relatives à la peinture des chairs et des vêtements de Notre-Dame, de l'enfant Jésus et de saint Joseph.

« D'abord, les chairs seront mates et les visages recevront la couleur qui convient à chacun d'eux. L'enfant Jésus aura le teint d'un enfant; la Vierge, celui d'une jeune femme et saint Joseph, celui d'un homme, différenciés comme il convient le mieux. Les yeux seront en cristal; les cheveux de l'enfant seront retouchés avec de l'or en poudre et ceux du saint seront en couleur, de sorte qu'ils soient et demeurent bien exécutés. Au surplus, et afin que la couleur des cheveux soit agréable et en rapport avec l'âge et la qualité des personnages, on se conformera en tout aux ordres donnés par Gregorio Fernandez et au goût de messieurs les officiers de la confrérie.

« Quant aux vêtements, il est spécifié qu'ils seront peints avec des couleurs à l'huile choisies parmi les meilleures qui se trouvent à Séville. Le manteau de la Vierge doit être bleu avec un semis de points d'or et de couleur aux bords et un galon peint, retouché avec de l'or en poudre suivant les indications données par ledit Gregorio Fernandez. Ce galon au surplus sera étroit afin d'imiter ceux qui ornent les manteaux légers.

« La robe sera carmin, imitant une pourpre très fine. Elle aussi doit comporter un galon et ce galon, le plus riche et le plus gracieux qui se puisse, sera retouché avec de l'or en poudre. Et, s'il semble bon à M. Gregorio Fernandez et à messieurs les officiers de la confrérie qu'il soit jeté sur le manteau et sur la robe quelques petites garnitures ou passementeries d'or, elles seront mises sur le bord de l'étoffe et assorties à celles qui orneront le galon. La coiffure de la Vierge doit avoir au bord une frange d'or avec de petits glands et le galon doit imiter un petit point de chaînette et pour l'ensemble on imitera une étoffe qui paraisse être de gaze. A la ceinture de la Vierge, il y aura également une frange d'or, avec de petits glands floconneux aux extrémités et on aura soin de donner à la ceinture la couleur la plus gracieuse qui se puisse, mais qui tranche sur la couleur pourpre de la robe.



Planche LIV. — Fragment du tombeau du cardinal Valdes.

Église de Sala. — Marbre. — Phot. Lacoste — Madrid

Page 143

[illegible] dont j'ai traduit quelques articles, [illegible] polychromiste habituel Diego [illegible] Hernandez traçait le programme que [illegible] sainte famille exécutée en 1621 et qui [illegible] de Nuestra Señora de San Lorenzo.

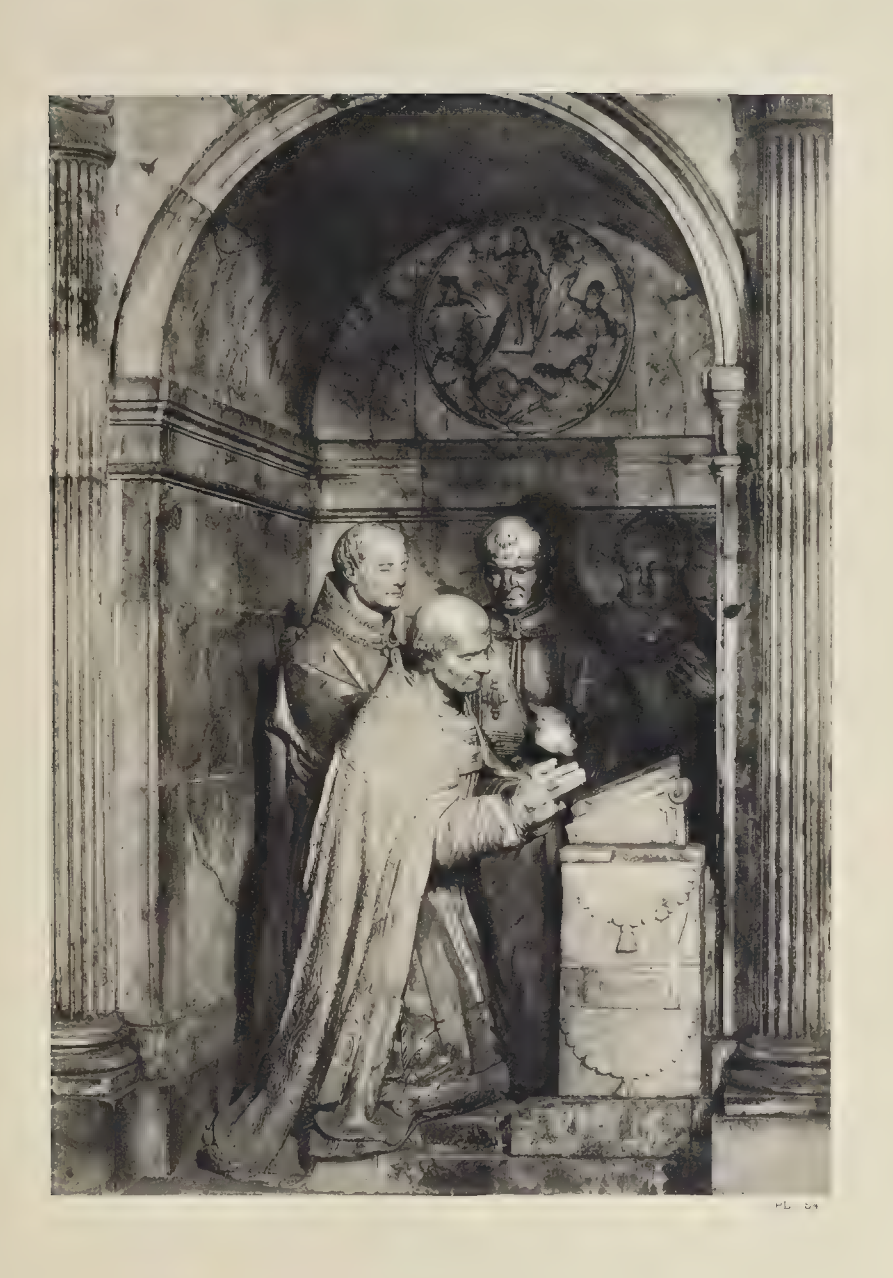
[illegible] peinture des chairs et des vêtements de Notre- [illegible] de saint Joseph.

[illegible] seront mates et les visages recevront la couleur qui con- [illegible] enfant Jésus aura le teint d'un enfant; la Vierge, celui [illegible] saint Joseph, celui d'un homme, différenciés comme il [illegible]. Les yeux seront en cristal; les cheveux de l'enfant seront [illegible] de l'or en poudre et ceux du saint seront en couleur, de sorte [illegible] exécutés. Au surplus, et afin que la couleur des [illegible] et la qualité des personnages, on [illegible] Fernandez et au goût de [illegible]

[illegible] avec des couleurs à [illegible] Le manteau de la [illegible]

[illegible] d'imiter ceux [illegible]

[illegible] aussi doit comporter [illegible] se puisse, sera retouché avec de l'or en poudre [illegible] Fernandez et à messieurs [illegible] au et sur la robe quelques [illegible] mises sur le bord de l'étoffe et assorties à celles [illegible] de la Vierge doit avoir au bord une frange d'or [illegible] doit imiter un petit point de chaînette et pour l'en[illegible] qui paraisse être de gaze. A la ceinture de la Vierge [illegible] une frange d'or, avec de petits glands floconneux aux extrém[illegible] donner à la ceinture la couleur la plus gracieuse qui se puisse [illegible] la couleur pourpre de la robe.



PL 54

« Quant au vêtement de l'enfant Jésus, il est spécifié qu'il sera violet de la couleur la plus montée qui se puisse et, aussi, la plus seyante et composé comme il a été dit avec des couleurs de Séville. Il doit avoir sa lisière de la même forme et du même style que celle du vêtement de sa mère quoique d'un travail différent. De même l'enfant Jésus aura une ceinture terminée par une frange d'or avec de petits glands floconneux. Sur ses petites chaussures, on mettra des perles fausses ou tout autre ornement qui semblera brodé.

« Quant aux vêtements de saint Joseph, ils doivent se composer d'une tunique verte de la couleur la plus montée qui se puisse, faite avec le plus grand soin et en employant toujours les meilleures huiles. En outre, et surtout pour éviter que les couleurs ne meurent, le manteau du saint sera jaune ou de toute autre couleur si, d'ici au moment où il sera peint, il semble que l'on doive en employer une autre. Sur les lisières de la tunique et sur celles du manteau, l'on imitera un galon qui sera retouché avec de l'or en poudre et, s'il paraissait que l'ornement dût y gagner, on détachera la broderie sur un fond d'une autre couleur et ce sera celle qui plaira audit Gregorio Fernandez et qu'il indiquera. Et comme il est le plus intéressé à ce que les figures soient mises en valeur et qu'elles paraissent sortir en entier de ses mains, tant qu'il ne les trouvera pas à son goût et à sa satisfaction celui qui sera chargé de la peinture n'aura ni accompli, ni terminé son travail, ni ne sera payé.

« Tout ce qui vient d'être énuméré sera terminé pour le jour de la fête de saint Joseph de cette année 1621 si tant est que la sculpture soit finie un mois au moins auparavant.

« Si ladite confrérie commande les yeux de cristal, les ornements d'or et les petites garnitures ou passementeries ci-dessus mentionnées, elle devra les poser et faire venir de Séville les couleurs qui lui seront remboursées par celui qui se chargera de la peinture au prix qu'elles coûteront à Séville et moi ledit Diego Diaz, si je m'en charge et si Vos Seigneuries me font cette grâce, je prendrai en compte et à titre d'une partie du payement, ainsi qu'il a été entendu entre moi et le Sr. Francisco de Madrid, la remise et rachat d'une redevance perpétuelle qui grève au profit de ladite confrérie une de mes maisons mitoyennes de San Lorenzo. Diego Valentin Diaz; Gregorio Fernandez. »[1]

Un très grand intérêt s'attache à ce traité. Il réside dans les détails relatifs

aux couleurs à employer, aux galons, aux franges, et dans sa forme qui place le peintre sous la dépendance du sculpteur.

Parmi les détails l'on remarquera d'abord que les têtes et en général les chairs étaient peintes en couleur mate, comme Pacheco le recommande d'une manière expresse, et sans doute aussi à la détrempe ; en revanche les draperies étaient peintes à l'huile. On emploie dans les vêtements, en outre de l'ocre jaune, du brun rouge et du bleu, le carmin que j'ai déjà signalé, le vert qui est un mélange d'ocre jaune et de bleu et le violet où se combinent le bleu et le carmin. Il n'y aurait là rien de bien nouveau. Mais le traité fournit un renseignement d'une bien autre importance quand il spécifie que les couleurs seront toutes choisies parmi celles qui ne meurent pas.

Cette préoccupation fort naturelle confirme l'explication déjà donnée de l'emploi si longtemps exclusif des terres rouge, jaune ou bleue dans la polychromie des reliefs et de l'introduction tardive du carmin qui d'ailleurs est aussi une couleur solide. Enfin, l'on remarquera qu'il n'est plus question d'étoffes damassées ou dorées. L'or se montre à peine sur quelques galons et sur quelques franges. A ce point de vue la révolution est complète. C'est la substitution d'un art franc et sincère à l'art un peu conventionnel des anciens imagiers.

Étant donné la dépendance du peintre vis-à-vis du statuaire, il est à penser que Hernandez exigea une sobriété d'effet qui dut coûter beaucoup à l'amour-propre du polychromiste. De même, il dut lui imposer une gamme claire et tranquille en parfaite harmonie avec la sculpture et dont la tonalité tranche d'une façon complète avec celle dont Juan de Juni revêtait ses œuvres tumultueuses. Alors que celui-ci recourt le plus souvent aux riches étoffes, participant de l'éclat de l'or et que paraissent réchauffer les rayons d'un pur soleil, les collaborateurs du maître galicien semblent travailler sur l'argent et l'ivoire. Les œuvres où cette gamme n'est pas observée ne sont pas de Hernandez, ou, si elles sortent de son atelier, elles y furent exécutées par ses élèves et polychromées sous leur surveillance. De ce nombre est une sainte Thérèse gigantesque écrivant sous l'inspiration du Saint-Esprit (*phot.* 180). Cette statue fort admirée en Espagne appartient au musée de Valladolid. Elle fut commandée pour la chapelle dédiée à la sainte dans l'église du Carmen Calzado et terminée en 1627. Je citerai encore le grand retable représentant la vierge du Carmel donnant le



Planche LV. — Fragment du tombeau du cardinal Valdès.

Eglise de Sala — Marbre. — Phot. Lacoste, Madrid.

Page [illegible]

aux cou[illegible] gatons, aux franges, et dans sa forme qui place le pe[illegible] du sculpteur.

[illegible] remarquera d'abord que les têtes et en général les chairs [illegible] comme Pacheco le recommande d'une manière [illegible] détrempe ; en revanche les draperies étaient [illegible] dans les vêtements, en outre de l'ocre jaune, du brun [illegible] que j'ai déjà signalé, le vert qui est un mélange d'ocre [illegible] violet où se combinent le bleu et le carmin. Il n'y aurait là [illegible] Mais le traité fournit un renseignement d'une bien autre [illegible] quand il spécifie que les couleurs seront toutes choisies parmi celles [illegible] ent pas.

[illegible] préoccupation fort naturelle confirme l'explication déjà donnée de [illegible] longtemps exclusif des terres rouge, jaune ou bleue dans la polychromie des reliefs et de l'introduction tardive du carmin qui d'ailleurs est aussi [illegible] solide [illegible] l'on remarquera qu'il n'est plus question d'étoffes [illegible] entre à peine sur quelques galons et sur quelques [illegible] complète. C'est la substitution d'un [illegible] des anciens imagiers.

[illegible] vis-à-vis du statuaire, il est à penser [illegible] dut coûter beaucoup à l'amour-[illegible] imposer une gamme claire et [illegible] en parfaite harmonie [illegible] dont la tonalité tranche d'une façon complète avec [illegible] revêtait ses œuvres tumultueuses. Alors que celui-ci recou[illegible] aux riches étoffes, participant de l'éclat de l'or et que par[illegible] les rayons d'un pur soleil, les collaborateurs du maître galicien [illegible] travailler sur l'argent et l'ivoire. Les œuvres où cette gamme n'est pas observée ne sont pas de Hernandez, ou, si elles sortent de son atelier, elles [illegible] exécutées par ses élèves et polychromées sous leur surveillance. De ce nombre est une sainte Thérèse gigantesque écrivant sous l'inspiration du S[illegible] *phot.* 1801. Cette statue fort admirée en Espagne appartient au [illegible] Valladolid. Elle fut commandée pour la chapelle dédiée à la sainte dan[illegible] du Carmen Calzado et terminée en 1627. Je citerai encore le grand reta[illegible] représentant la vierge du Carmel donnant le



PL. CC

scapulaire à saint Simon Stok et, provenant aussi de la même église du Carmel[5], le Christ de la Luz autrefois dans l'église conventuelle de San Benito et quelques-unes des statues composant les groupes ou *pasos* que les membres des confréries portent dans les processions durant la semaine sainte.

Il y a dans ces figures étranges, vigoureuses, largement taillées et solidement campées, la plus belle collection de rufians, de valets de bourreau et de bandits qui se puisse rêver. Tout un monde ressuscite sous les apparences des persécuteurs du Christ, le monde picaresque avec des figures enluminées, des vêtements déguenillés, des faces patibulaires. Les saintes femmes et les archanges mis à côté de ces brigands (*phot.* 181, 182) devaient trembler dans un pareil voisinage. Palomino en parlant des *pasos* de Valladolid dit qu'ils sont les plus remarquables de ceux qui se voient en Espagne. Je n'y contredis pas. Seulement, quand il ajoute qu'ils sont de Juan de Juni et de Gregorio Hernandez, il met au nom de ces deux grands artistes les œuvres de leurs élèves, mais qui n'en témoignent pas moins en faveur des maîtres sous les yeux de qui elles étaient exécutées. J'ajouterai que plusieurs d'entre elles durent être réparées à la suite de chutes consécutives à leur trop grand poids, qu'il en est même qui ont été remplacées. Les réparations et les œuvres nouvelles ont été traitées par leurs auteurs dans le style des originaux et il serait quelquefois difficile de faire le départ entre les uns et les autres.

Je rangerai dans les travaux sortis de l'atelier de Hernandez une autre sainte Thérèse — celle-ci agenouillée — que possède le couvent d'Avila où vécut longtemps la réformatrice du Carmel (*phot.* 183, 184) et les retables si nombreux dont il dota les établissements religieux de Valladolid, de Sahagun, de San Cabrian de Campos, de Rioseco, de Medina del Campo, de Nava del Rey, de Tudela, de Duero, de Salamanque, de Zamora, de Trujillo, de Plasencia, de Madrid, de Vitoria, de Vergara, de Santiago, de Pontavedra. Plusieurs vies d'hommes n'eussent pas suffi à ce prodigieux travail.

Valladolid ne possède pas, heureusement, que des œuvres de seconde main. Il n'est même pas de ville où l'on puisse mieux étudier le maître qui a glorifié les écoles espagnoles du Nord et renouvelé l'art religieux, malgré la contrainte des conventions étroites et des formules rigides où il est enfermé.

La Pieta exposée au musée provincial dans l'amoncellement des statues et des

tableaux recueillis après le sac des couvents est déjà une œuvre hors pair (Pl. XLV). Le visage et les mains de la Vierge sont pâles d'une pâleur de souffrance; la douleur en a retiré le sang. La robe d'un brun rouge un peu lourd est en partie recouverte par un manteau dans le bleu duquel il entre une pointe de blanc et une forte proportion d'indigo. La guimpe de la Vierge, le linceul où était enveloppé le Christ, la ceinture qui s'attachait à la croix sont blancs, mais le peintre a si bien varié les valeurs, que la batiste de la guimpe, la toile du linceul et la laine de la ceinture se distinguent et se prêtent un appui mutuel au lieu de se nuire. Quant au Christ, dont les cheveux sont peints dans une gamme très brune, il a la pâleur cadavérique, bien différente de celle de la Vierge avec des gris très fins, des meurtrissures livides et des filets de sang autour des plaies. La souplesse et la liberté du modelé n'ont d'égales que la variété et l'harmonie discrète de la peinture.

A Valladolid, on connaît encore de Gregorio Hernandez, une seconde Pieta en ronde-bosse. Celle-ci se détache sur un paysage où apparaissent dans le lointain les escarpements rocheux que domine Jérusalem (*phot.* 185). La note générale de la polychromie est très claire, sans doute pour tenir compte du fond. Les nus comme les draperies dénotent la main sûre et hardie du maître.

J'aime beaucoup aussi le grand bas-relief du musée, provenant du *Carmen Calzado* et représentant le baptême du Christ (Pl. XLVI et *phot.* 186, 187). Le saint Jean semble sorti d'un tableau de Mantegna. Il y a dans le visage comme dans le buste et les bras une énergie et une élégance un peu sauvages en merveilleuse harmonie avec le type rêvé du Précurseur.

La polychromie destinée à mettre en valeur les chairs du Christ et de saint Jean, celles-ci brunies par le soleil, celles-là préservées de ses ardeurs, est maintenue à dessein dans une gamme très sobre. Elle a d'ailleurs beaucoup souffert. Il y a lieu de le déplorer, mais les dommages qu'elle a subis montrent que le bas-relief avait été doré en plein avant d'être peint. C'est là une pratique qui semble avoir été générale, j'en ai donné les raisons. Outre que la dorure préalable permettait de tailler la peinture de fines hachures où le métal apparaissait et de le couvrir parfois d'un simple glacis coloré, elle communiquait aux chairs et aux vêtements clairs des tons chauds et harmonieux.

On attribue à Gregorio Hernandez un buste reliquaire de sainte Élisabeth



Planche LVI. — Vierge del Reposo.

Cathédrale de Séville — Bois peint et dore.

Page 148

tableaux recueillis après le sac des couvents est déjà une œuvre hors pair (Pl. XLV). Le visage et les mains de la Vierge sont pâles d'une pâleur de souffrance ; la douleur en a retiré le sang. La robe d'un brun rouge un peu lourd est en partie recouverte par un manteau dans le bleu duquel il entre une pointe de blanc et une forte proportion d'indigo. La guimpe de la Vierge, le linceul où était enveloppé le Christ, la ceinture qui s'attachait à la croix sont blancs, mais le peintre a si bien varié les valeurs, que la batiste de la guimpe, la toile du linceul et la laine de la ceinture se distinguent et se prêtent un appui mutuel au lieu de se nuire. Quant au Christ, dont les cheveux sont peints dans une gamme très brune, il a la pâleur cadavérique, bien différente de celle de la Vierge avec des gris très fins, des meurtrissures livides et des filets de sang autour des plaies. La souplesse et la liberté du modelé n'ont d'égales que la variété et l'harmonie discrète de la peinture.

A Valladolid, on connait encore de Gregorio Hernandez, une seconde Pieta en ronde-bosse. Celle-ci se détache sur un paysage où apparaissent dans le lointain les escarpements rocheux que domine Jérusalem (*phot.* 185). La note générale de la polychromie est très claire, sans doute pour tenir compte du fond. Les nus comme les draperies dénotent la main sûre et hardie du maître.

J'aime beaucoup aussi le grand bas-relief du musée, provenant du *Carmen Calzado* et représentant le baptême du Christ (Pl. XLVI et *phot.* 186, 187). Le saint Jean semble sorti d'un tableau de Mantegna. Il y a dans le visage comme dans le buste et les bras une énergie et une élégance un peu sauvages en merveilleuse harmonie avec le type rêvé du Précurseur.

La polychromie destinée à mettre en valeur les chairs du Christ et de saint Jean, celles-ci brunies par le soleil, celles-là préservées de ses ardeurs, est maintenue à dessein dans une gamme très sobre. Elle a d'ailleurs beaucoup souffert. Il y a lieu de le déplorer, mais les dommages qu'elle a subis montrent que le bas-relief avait été doré en plein avant d'être peint. C'est là une pratique qui semble avoir été générale, j'en ai donné les raisons. Outre que la dorure préalable permettait de tailler la peinture de fines hachures où le métal apparaissait et de le couvrir parfois d'un simple glacis coloré, elle communiquait aux chairs et aux vêtements clairs des tons chauds et harmonieux.

On attribue à Gregorio Hernandez un buste reliquaire de sainte Elisabeth



PL. 56

placé dans la dernière salle du musée (Pl. C). Je ne me porterais pas fort de cette attribution. Malgré sa très réelle beauté, la polychromie a trop d'éclat. Il y a entre les bleus pâles du voile, la pourpre violette d'une sorte de turban, les blancs laiteux de la guimpe, le rouge orange de la robe, les revers bruns de quelques étoffes, une harmonie savante que relèvent encore des ornements et des hachures d'or. Certes, le peintre est resté fidèle à la tradition et a tiré de la palette héritée de ses devanciers tout le parti que l'on en peut espérer, mais il s'est écarté de la gamme habituelle et de la tonalité générale imposées par le maître à ses collaborateurs habituels.

Tel n'est pas le cas du saint François (Pl. XLVII) qu'on lui attribue également dont la peinture est si tranquille, qu'il est presque monochrome. L'œuvre au demeurant est bonne et se voit avec plaisir.

Il est intéressant de comparer les Christs morts de Hernandez avec le Christ attaché à la colonne qui existe dans cette même église de la Cruz où se trouve la Vierge de *Las Angustias* dont il va être parlé et avec le Christ flagellé que possède le couvent des Carmélites Déchaussées d'Avila (Pl. XLVIII et *phot.* 184). L'un et l'autre sont dans un état de conservation merveilleux et permettent d'apprécier les scrupules et la science du peintre. On y trouve, en outre, une expression de douleur et de résignation que la mort a effacée dans les premiers et qui donne à la tête une valeur toute particulière. J'ajouterai que le sang ruisselle sans tacher le corps de ces traînées de pourpre dont l'exagération dépare parfois les statues d'autres artistes.

Le chef-d'œuvre de Gregorio Hernandez, peut-être même le chef-d'œuvre de la statuaire polychrome, si on se limite aux écoles du Nord, est une Mater Dolorosa, une Vierge des Angoisses, que l'on garde dans la chapelle de la Cruz de Valladolid [6] comme un joyau précieux, confiné loin des regards (Pl. XLIX et L). Les yeux profonds cernés d'une auréole bistre forment deux taches tragiques sur la figure pâle et les lèvres décolorées. Une cape grise avec un simple filet blanc sur le bord et, au-dessous de la cape, un voile en mousseline crème bordé d'une raie noire très fine entourent le visage et, par une opposition de teintes très habile, accusent la présence du sang sous la peau. La tête, comme les étoffes légères qui l'enveloppent, prend ainsi un aspect aérien et céleste tandis que la robe brune avec des reflets sanglants et la note d'ocre jaune mise au revers

des manches ramènent la pensée vers la terre. Une draperie d'un noir bleuté dont la tristesse s'harmonise avec la douleur de la Vierge tombe en grands plis sur le sol, tel un manteau de deuil.

Les yeux et les larmes, qui des paupières roulent sur les joues, sont en verre et incrustés dans le bois. Avant de protester contre l'emploi de pareils procédés, je voudrais qu'on les ait vu appliquer par des artistes de l'envergure de Juan de Juni (Pl. XLIII) ou de Gregorio Hernandez (Pl. XLIX, L). Au reste, l'un et l'autre reprenaient les traditions artistiques de la Grèce et eussent pu s'autoriser d'exemples célèbres choisis parmi les œuvres d'Anténor et de Phidias.

Dans un sentiment de piété pour la mère du Christ, et d'admiration pour son image, le clergé l'a placée au fond d'une niche tapissée de glaces biseautées et enrichie d'ornements en bronze doré (*phot.* 188). Des anges volent autour de la tête et sept épées symboliques transpercent le cœur. La beauté victorieuse de la richesse et du mauvais goût du décor s'impose quand même.

Il est difficile de décider quelle est la plus précieuse des deux vierges de Juan de Juni et de Gregorio Hernandez. Bien qu'elles présentent quelques analogies, elles sont de styles très différents. Peut-être l'éclat, la vigueur du coloris, la fougue de Juan de Juni exercent-ils de prime abord une séduction dont on ne peut se défendre, mais je pense que Gregorio Hernandez laisse une impression profonde et durable, parce que la sincérité et la probité artistiques furent ses conseillers et ses guides.

Le maître de Valladolid s'éteignit le 22 janvier 1636 à l'âge de soixante-six ans. Pour transmettre son enseignement il laissait des élèves nombreux. Je citerai Luis de Llamosa qui termina plusieurs œuvres inachevées et Juan Francisco de Hibarne qu'il affectionna jusqu'à lui donner en mariage sa fille, doña Damiana.

Hernandez n'était sans doute pas mort quand Manuel Pereyra vint s'établir à Madrid. Il était né en Portugal et avait, dit-on, étudié la sculpture en Italie. Je croirais plutôt, qu'il avait fréquenté les ateliers de Valladolid et peut-être même, celui de Hernandez. En tous cas, l'on sait que le 1er mai 1646, il s'engagea par acte notarié à faire pour le couvent de San Felipe el Real la statue en pierre de saint Philippe apôtre, contre le versement d'une somme de 200 ducats. Sa réputation grandit très vite et avec elle arrivèrent la fortune et les honneurs. Le saint Bruno placé sur la porte de l'hôtellerie de la Chartreuse del Paular à



Planche LVII. — Tête d'évêque.

Cathédrale de Séville. — Pierre. — Sculpture de Pedro Millan. — Phot. inédite de l'Auteur.

(Page 110)

des manches ramènent la pensée vers la terre. Une draperie d'un noir bleuté dont la [illegible] avec la douleur de la Vierge tombe en grands plis sur [illegible] manteau de deuil.

[illegible] qui des paupières roulent sur les joues, sont en verre [illegible]. Avant de protester contre l'emploi de pareils procédés, [illegible] ait vu appliquer par des artistes de l'envergure de Juan de [illegible] de Gregorio Hernandez (Pl. XLIX, L). Au reste, l'un et [illegible] les traditions artistiques de la Grèce et eussent pu s'autoriser [illegible] choisis parmi les œuvres d'Anténor et de Phidias.

[illegible] sentiment de piété pour la mère du Christ, et d'admiration pour [illegible], le clergé l'a placée au fond d'une niche tapissée de glaces biseautées et enrichie d'ornements en bronze doré (*phot.* 188). Des anges volent autour de la tête et sept épées symboliques transpercent le cœur. La beauté victorieuse de la richesse et du mauvais goût du décor s'impose quand même.

Il est difficile de décider quelle est la plus précieuse des deux vierges de Juan de Juni et de Gregorio Hernandez. Bien qu'elles présentent quelques analogies, elles sont de styles très differents. Peut-être l'éclat, la vigueur du coloris, la fougue de Juan de Juni exercent-ils de prime abord une séduction dont on ne peut se défendre, mais je pense que Gregorio Hernandez laisse une impression profonde et durable, parce que la sincérité et la probité artistiques furent ses conseillers et ses guides.

Le maître de Valladolid s'éteignit le 22 janvier 1636 à l'âge de soixante-six ans. Pour transmettre son enseignement il laissait des élèves nombreux. Je citerai Luis de Llamosa qui termina plusieurs œuvres inachevées et Juan Francisco de Hibarne qu'il affectionna jusqu'à lui donner en mariage sa fille, doña Damiana.

Hernandez n'était sans doute pas mort quand Manuel Pereyra vint s'établir à Madrid. Il était né en Portugal et avait, dit-on, étudié la sculpture en Italie. Je croirais plutôt qu'il avait fréquenté les ateliers de Valladolid et peut-être même, celui de Hernandez. En tous cas, l'on sait que le 1er mai 1646, il s'engagea par acte notarié à faire pour le couvent de San Felipe el Real la statue en pierre de saint Philippe apôtre, contre le versement d'une somme de 200 ducats. Sa réputation grandit [illegible] et avec elle arrivèrent la fortune et les honneurs. [illegible] de la Chartreuse del Paular à



PL. [illegible]7

Madrid mit le sceau à sa réputation. On prétend que Philippe IV avait donné l'ordre à son cocher, quand il passait devant, de ralentir l'allure des chevaux afin de pouvoir l'admirer tout à l'aise. Une réplique de cette figure conservée dans la Chartreuse de Miraflores est en effet très belle (Pl. LI). Comme les statues de Hernandez, elle est peinte sans adjonction d'or ni de damas. Seules la mitre et la crosse portent des traces de métal et tranchent sur les blancs de la robe et du scapulaire. Quelques éraillures des vêtements montrent de nouveau dans cette œuvre que la tradition de peindre sur un fond d'or avait été respectée. On s'explique ainsi la tonalité chaude et puissante de la laine dont les blancs laissent deviner par transparence le dessous métallique.

Pereyra, qui était devenu aveugle dans les dernières années de sa vie et qui, malgré son infirmité, n'avait pas cessé de modeler, mourut en 1667. Il devait être né dans les premières années du siècle.

La recherche des côtés tragiques qu'affectionnait Juan de Juni n'avait pas été imitée par ses premiers successeurs. Mais le goût des représentations violentes se réveilla bientôt et, dès le milieu du XVIIe siècle, vinrent des artistes qui se complurent dans la peinture des supplices et des cadavres en putréfaction ou qui s'évertuèrent à modeler les têtes des martyrs ayant subi la décollation. Notre-Dame del Pilar à Saragosse, la cathédrale de Grenade et l'église de l'hospice de la même ville, le monastère de Santa Clara de Séville, le collège de Filipinos de Santa Maria de la Vid, offrent en spectacle aux visiteurs les têtes fraîchement coupées de saint Jean, de saint Paul et de saint Anastase. Le musée de Valladolid possède, lui aussi, deux chefs de saint Paul. Le plus beau fut enlevé du couvent de Saint-Paul au cours des soulèvements populaires qui ensanglantèrent l'Espagne vers le milieu du siècle dernier et où tant d'édifices religieux furent saccagés. Une inscription nous apprend qu'elle est l'œuvre de Juan Alonso Villabrille, un sculpteur qui fleurissait à Madrid à la fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècle et qu'elle date de 1707. L'artiste a plutôt sauvé que poussé à l'outrance les aspects répugnants du sujet. Si le sang rougit les narines et suinte de la bouche, la barbe, comme les saillies du rocher où repose la tête, dissimulent la section du cou et la vie vient à peine de s'éteindre dans un regard désolé et une contraction douloureuse du visage (Pl. A et *phot.* 189).

J'ai vainement cherché parmi les contemporains ou les élèves de Gregorio

Hernandez ceux qui portèrent son enseignement à Madrid et rangèrent sa jeune école à l'influence du maître de Valladolid, les documents font défaut et l'on ne peut procéder que par induction. Manuel Pereyra fut peut-être de ce nombre, mais je pense que le principal intermédiaire fut Alonso de los Rios [7], né à Valladolid vers 1650. Il avait de l'intelligence, du goût, de l'habileté et compta parmi ses disciples Juan de Villanueva [8] ainsi que les deux frères Ron, Don Juan et Don Alonso, qui fleurissaient dans la capitale au commencement du XVIIIe siècle.

C'est dans l'atelier des frères Ron [9] que l'on conduisit vers 1725 un jeune enfant dont les dispositions naturelles laissaient présager un grand artiste. Luis Salvador Carmona [10] travailla six ans sous la direction de son maître et, malgré la grande renommée dont il jouit bientôt, lui resta toujours fidèle. A la mort de Luis Ron, il prit la direction de l'atelier dont il était l'âme et en fit une école si réputée et si prospère que Ferdinand IV, en 1752, la transforma en Académie royale sous le nom d'Académie de San Fernando. Il s'était écoulé près d'un siècle et demi entre la naissance de Gregorio Hernandez (1570) et celle de Salvador Carmona (1709), mais la tradition avait été transmise avec une telle fidélité que les différences existant entre les deux maîtres tiennent au talent plutôt qu'à leur manière. La majeure partie des œuvres de Salvador Carmona sont des statues ou des bas-reliefs ; à part quarante-deux petites figures exécutées pour la paroisse de Seguro en Biscaye, je ne pense pas qu'il ait jamais travaillé à un retable. Ces monuments, dont la vogue avait été grande en Espagne, étaient délaissés en faveur des grandes compositions inaugurées par Juan de Juni et par Hernandez.

On trouve à Madrid, où Salvador Carmona résida sa vie durant, des statues nombreuses taillées et peut-être peintes par l'artiste. Après les avoir examinées, il m'a semblé que les plus intéressantes étaient encore à Salamanque, l'une à la cathédrale, dans la chapelle de San Jose, — c'est une Pieta connue sous le nom de la *Dolorosa* (Pl. LII), — et l'autre dans la sacristie [11]. Celle-ci représente le Christ reprenant sa tunique après avoir souffert la flagellation (Pl. LIII). L'une et l'autre sont tenues pour des chefs-d'œuvre. Prise dans un sens absolu, la qualification est excessive ; elle est juste quand on considère l'époque où elles ont été faites. Il faut même que Gregorio Hernandez ait transmis un sang très pur à sa descendance artistique pour qu'elle ait échappé à la contagion et que la sculpture polychrome ait survécu dans le Nord à la décadence de la peinture et



Planche LVIII. — Évêque et Sainte.

Cathédrale de Séville. — Pierre. — Sculpture de Pedro Millan — Phot. inédite de l'Auteur.

(Page 149)

Hernandez ceux qui portèrent son enseignement à Madrid et rangèrent sa jeune école à l'influence du maître de [illegible] les documents font défaut et l'on ne peut procéder que par induction. Manuel Pereyra fut peut-être de ce nombre, mais je pense que le principal intermédiaire fut Alonso de los Rios [7], né à Valla-[illegible] 1630. Il avait de l'intelligence, du goût, de l'habileté et compta parmi [illegible] Juan de Villanueva [8] ainsi que les deux frères Ron, Don Juan et [illegible], qui fleurissaient dans la capitale au commencement du XVIIIᵉ siècle.

[illegible] est dans l'atelier des frères Ron [9] que l'on conduisit vers 1725 un jeune [illegible] dont les dispositions naturelles laissaient présager un grand artiste. Luis [illegible]vador Carmona [10] travailla six ans sous la direction de son maître et, malgré la grande renommée dont il jouit bientôt, lui resta toujours fidèle. A la mort de Luis Ron, il prit la direction de l'atelier dont il était l'âme et en fit une école si réputée et si prospère que Ferdinand IV, en 1752, la transforma en Académie royale sous le nom d'Académie de San Fernando. Il s'était écoulé près d'un siècle et demi entre la naissance de Gregorio Hernandez (1570) et celle de Salvador [illegible], mais la tradition avait été transmise avec une telle fidélité que [illegible] entre les deux maîtres tiennent au talent plutôt qu'à leur [illegible] des statues ou [illegible] pour la paroisse [illegible] un retable. Ces [illegible] étaient délaissés en [illegible] de Juni et par Hernandez.

On trouve à Madrid, où Salvador [illegible] résida sa vie durant, des statues nombreuses taillées et peut-être peintes par l'artiste. Après les avoir examinées, il m'a semblé que les plus intéressantes étaient encore à Salamanque, l'une à la cathédrale, dans la chapelle de San Jose, — c'est une Pieta connue sous le nom de la *Dolorosa* (Pl. LII), — et l'autre dans la sacristie [11]. Celle-ci représente le Christ reprenant sa tunique après avoir souffert la flagellation (Pl. LIII). L'une et l'autre sont tenues pour des chefs-d'œuvre. Prise dans un sens absolu, la qualification est excessive ; elle est juste quand on considère l'époque où elles ont été faites. Il faut même que Gregorio Hernandez ait transmis un sang très pur à sa descendance artistique pour qu'elle ait échappé à la contagion et que la [illegible] polychrome ait survécu dans le Nord à la décadence de la peinture et



PL. [illegible]

à la ruine de l'architecture. Certes, elle déclina, mais elle eut encore de nobles représentants. Une *Concepción* de la cathédrale de Palencia remontant au commencement du siècle dernier et une Vierge *de candelero* [12] (*phot.* 190) qui se voit à Pampelune dans la chapelle de l'Ayuntamiento et qu'exécuta vers 1850 un sculpteur de Barcelone, montrent que les bonnes traditions ne sont pas toutes abolies. Bien qu'il soit devenu industriel, l'art éclaire d'un rayon mourant quelques ateliers où la gouge et le pinceau s'unissent pour produire des œuvres communes.

Dans les statues et les bas-reliefs que j'ai choisis jusqu'ici je me suis attaché aux œuvres qui caractérisent un style ou qui dénotent une évolution. De ce nombre sont encore la statue agenouillée d'un évêque dissimulée dans l'ombre profonde de San Andres d'Avila (*phot.* 191), le tombeau du marquis et de la marquise de Poza (*phot.* 192), un superbe monument de la cathédrale de Palencia exécuté en 1604 et incrusté dans la paroi du côté de l'épître, vis-à-vis celui des Rojas, et un véritable chef-d'œuvre, le tombeau du cardinal Valdes à Sala (Province d'Oviedo), dont je ne connais malheureusement que les photographies (Pl. LIV et LV et *phot.* 193). Mais si j'avais voulu relever tous les morceaux dignes d'être mentionnés pour leur valeur artistique, leur richesse ou leur renom religieux tels que la Vierge gisante du musée de Lyon, la plus belle statue polychrome que possède la France (*phot.* 194, 195), le retable de San Miguel de Saragosse ayant au centre une de ces gracieuses images du chef des Milices célestes où se complurent les peintres et les sculpteurs de la Renaissance (*phot.* 196), la Vierge et l'enfant Jésus de Pampelune (*phot.* 197), le saint Jacques de Santiago de Compostela, j'aurais entrepris un travail devant lequel Pénélope aurait reculé.

Quels enseignements peut-on tirer de ces exemples?

C'est que la peinture des reliefs est un art complexe qui réclame des études suivies et demande un tempérament artistique différent, sans doute, mais aussi développé que la peinture sur des surfaces planes. Celle-ci a pour objet de faire sentir la forme apparente, la couleur et l'éloignement relatif des objets, de répandre de l'air entre les personnages et les accessoires d'un tableau, de donner en un mot la vision plus complète d'une scène que ne saurait la procurer un dessin. Celle-là se propose le même but, mais en épousant les reliefs, en leur laissant leur valeur et en suppléant par une harmonie spéciale au

charme de la vie. Pour y parvenir, le polychromiste use tour à tour des mats et des brillants, il s'efforce de donner aux étoffes la transparence, les reflets, la variété de la nature, il étudie les figures, les chairs d'après le modèle et les rend avec le même scrupule, la même conscience que les grands peintres de portraits. J'ajouterai qu'il recherche les tons puissants, solides, les touches vigoureuses, hardies et qu'il dédaigne les harmonies pâles et le camaïeu, les considérant comme des pauvretés et des aveux d'ignorance.

Tant que les polychromistes avaient eu recours à la dorure, le métal leur avait prêté son aide. En renonçant à son emploi, ils montrèrent que la simplicité et la sincérité étaient des vertus cardinales, et en les pratiquant ils élevèrent plus haut leur art. Si je les exalte, je n'entends pas réclamer une copie servile de la nature. En ce cas, le photographe et le mouleur rivaliseraient avec le peintre et le sculpteur, tandis que les uns ne valent que par leur habileté professionnelle et que les autres se révèlent dans cette part de leur âme laissée aux œuvres qu'ils enfantent et qui en fait le mérite, l'attrait et la dignité.

La vérité est une, la vérité est immuable. La statuaire polychrome ne reconnaît pas d'autres lois que les autres branches de l'art dont elle résume les tendances et les efforts. En cela les statues peintes de l'Espagne l'emportent sur les bustes de cire et les autres polychromies industrielles comme un portrait de Rembrandt, du Titien ou de Velasquez, sur une mauvaise lithographie coloriée. Aussi bien procurent-elles cette émotion pure, cette jouissance complète, cet oubli délicieux des misères terrestres auxquels on reconnaît les œuvres parfaites.

Il appartient à nos artistes, à des maîtres incontestés, de renouer des traditions méconnues, puis oubliées et de rechercher la juste proportion où doivent s'unir la sculpture et la peinture. Renoncer à des préventions injustifiées, c'est avancer dans la voie droite, c'est courir au succès; c'est ajouter à la gloire éternelle de la France.



CHAPITRE XII

L'ÉCOLE DE SÉVILLE ET SES PREMIERS MAITRES

Lorenzo de Mercadente. — Nufro Sanchez. — Dancart. — Retable de la cathédrale de Séville. — Vierge de l'Hiniesta. — Vierge del Madroño. — Vierge del Reposo. — Vierge des Rois Catholiques. — Pedro Millan. — Francisco Niculoso Pisano. — Miguel Florentin. — Torrigiano. — Micer Antonio Florentin. — Bartolome Morel. — Pedro Delgado. — Le capitan Cepeda. — Geronimo Hernandez. — Gaspar Nuñez Delgado.

La célèbre bataille de Navas de Tolosa gagnée le 16 juillet 1212 sur la horde innombrable que conduisait à une nouvelle conquête de l'Espagne l'émir Mohammed Abou Abd Allâh, avait décidé du sort des Musulmans et ouvert les portes de l'Andalousie aux armées combinées des rois de Castille, de Navarre et d'Aragon. Cordoue s'était aussitôt rangée sous le pouvoir de saint Ferdinand. Quelques années plus tard, le 19 novembre 1248, le même monarque, poursuivant le cours de ses victoires, enlevait Séville aux envahisseurs. Le siècle n'était pas achevé qu'Alphonse le Savant y transportait le siège du gouvernement.

Quel fut, au point de vue des arts, le résultat de ces brillantes campagnes?

La maison habitée par les Mores d'Andalousie était si bien adaptée aux conditions du climat, si élégante, si gaie avec ses faïences et sa décoration de stucs ciselés et colorés que ses dispositions générales furent conservées, et, d'autre part, les chrétiens *mozarabes* s'étaient si bien approprié les habitudes de leurs maîtres séculaires qu'ils en avaient adopté la langue, l'écriture, le costume, les mœurs et que leur cœur, leur esprit et leur âme s'étaient eux-mêmes transformés [1]. Ce n'est pas le lieu de rappeler ici les preuves que j'ai données de cette infiltration générale, mais l'on éprouve toujours une certaine surprise quand

on tient entre les mains des dînârs chrétiens en tout semblables aux dînârs almoravides, quand on rencontre des manuscrits, derniers vestiges de la littérature *aljamiada*, écrits en langue espagnole avec des caractères arabes, quand on trouve dans le tombeau de saint Ferdinand des étoffes et, mieux encore, des vêtements orientaux, quand on apprend par les récits des contemporains que Pierre le Cruel ne se bornait pas à s'asseoir, à s'habiller et à vivre comme ses voisins les Musulmans, mais que s'il eût invoqué Allah, il ne l'eût pas prié autrement qu'il ne priait le Dieu des chrétiens. Dans de pareilles conditions, l'on conçoit combien dut être lente la transformation de l'architecture civile et l'on s'explique que, longtemps après l'expulsion des Mores, elle garda encore ce caractère oriental désigné par les Espagnols sous le nom de *mudejar*. Les exemples abondent. L'Alcazar de Séville agrandi par Pierre le Cruel de 1353 à 1364 et remanié par ses successeurs (*phot*. 198), la *Casa de Pilatos* de la même ville commencée dans les premières années du XVIe siècle, sous le règne de Ferdinand le Catholique (*phot*. 199) sont des monuments *mudejars* très purs, très élégants qui rappellent, à bien des égards, les palais des souverains mores de Grenade. A vrai dire, si l'on s'en tient aux constructions civiles, le sud de l'Espagne n'a pas connu de transitions brusques entre l'architecture persane que modifia fort peu son transport le long des rivages de la Méditerranée et l'architecture classique de la Renaissance.

Il en alla tout autrement de l'église que les chrétiens voulurent opposer à la mosquée et qui devait symboliser le triomphe de la croix. A part des minarets conservés parfois à titre de clochers[2] (*phot*. 200, 201, 202), à part les charpentes et les menuiseries confiées sans doute à des ouvriers musulmans, à part quelques détails de construction, — telle la porte du Pardon de la cathédrale de Séville datant de 1340 environ et dont les vantaux couverts de plaques de bronze estampé portent des inscriptions chrétiennes en caractères coufiques (*phot*. 203) — les temples élevés dès le lendemain de la conquête, le furent dans le style roman ou ogival de l'époque où ils étaient construits[3]. Leur érection eut, comme partout, pour conséquence l'ouverture d'ateliers de sculpteurs. Les architectes prenaient modèle sur les édifices religieux du Centre et du Nord de l'Espagne, leurs collaborateurs eurent pour maîtres les imagiers des mêmes régions. C'est ainsi que les écoles andalouses devinrent tributaires des écoles de Castille et d'Aragon.

On connaît un certain nombre d'artistes de cette première période. Leurs



Planche LIX. — Vierge.

Chapelle de Notre-Dame del Pilar de la cathédrale de Séville. — Terre cuite peinte et dorée.
Sculpture de Pedro Millan. — Phot. inédite de l'Auteur

Page 1[illegible]

... en tout semblables aux dina-
... derniers vestiges de la littératur-
... des caractères arabes, quand on trouve
... étoffes et, mieux encore, des vêtements
... les récits des contemporains que Pierre le
... à s'habiller et à vivre comme ses voisins les
... invoqué Allah, il ne l'eût pas prié autrement qu'il
... Dans de pareilles conditions, l'on conçoit com-
... transformation de l'architecture civile et l'on s'explique
... l'expulsion des Mores, elle garda encore ce caractère
... par les Espagnols sous le nom de *mudejar*. Les exemples abondent.
... agrandi par Pierre le Cruel de 1353 à 1364 et remanié par
... 168), la *Casa de Pilatos* de la même ville commencée dans
... siècle, sous le règne de Ferdinand le Catholique
... monuments *mudejars* très purs, très élégants qui rappellent.
... mores de Grenade. A vrai dire, si l'on
... pas connu de transi-
... son transport le
... de la Renaissance.
... voulurent opposer à la
... A part des minarets
... à part les charpentes
et les ... musulmans, à part quelques
détails de construction, — ... de la cathédrale de Séville
datant de 1340 environ et dont ... de plaques de bronze estampé
portent des inscriptions ... caractères coufiques (*phot.* 203) — les
temples élevés dès le lendemain ... le furent dans le style roman ou
... Leur érection eut, comme partout,
pour conséquence ... de sculpteurs. Les architectes prenaient
modèle sur les ... et du Nord de l'Espagne, leurs colla-
borateurs eurent ... des mêmes régions. C'est ainsi que
les écoles andalouses ... des écoles de Castille et d'Aragon.



PL. 89

œuvres accusent un art dans l'enfance. Mais une floraison puissante se produisit dès les premières années du xve siècle, quand fut entreprise la construction de la cathédrale de Séville. Les grands artistes affluèrent, il en vint de Flandre et d'Italie, et ils formèrent des élèves qui les valurent. La semence était tombée sur une terre très fertile et très riche.

L'un des premiers arrivés, Lorenzo de Mercadente, était Breton, si l'on en croit Cean Bermudez [4]. Il débarqua vers l'époque où maître Rogel, Juan de Bruxêlas et Anequin Egas initiaient le nord de l'Espagne à la peinture, à la sculpture et à l'architecture flamandes. On connaît de lui le tombeau du cardinal Cervantes, l'une des belles œuvres que renferme la cathédrale. Deux de ses élèves, Nufro Sanchez qui commença vers 1475 les stalles du chœur et Dancart qui les termina en 1479, occupèrent tour à tour la charge de premier maître sculpteur de la cathédrale, charge à laquelle était attaché un traitement annuel de dix mille maravedis [5].

Quatre ans après avoir achevé les stalles de la cathédrale, Dancart entreprit le retable du maître-autel. Il eut pour continuateurs ses disciples, maître Marco [6] et Bernardo de Ortega [7]. Celui-ci poursuivit l'exécution des sculptures du retable depuis 1497 jusqu'en 1505 et, à sa mort, en légua l'achèvement à son fils Francisco et à son petit-fils Bernardino [8]. A côté de leurs noms, on relève ceux de Gomez Oroco [9], de Jorge et de Alexo Fernandez Aleman [10] et d'Andres de Covarrubias [11] qui peignit et damassa les premières statues durant l'année 1519.

Le retable du maître-autel de la cathédrale de Séville était à peine achevé que les chanoines décidèrent de le faire revoir et modifier par un élève de Jorge Fernandez Aleman du nom de Moya [12]. Il employa trois ans à ce travail et mit la dernière main au couronnement en 1526. Quelques années plus tard, on ajoutait deux ailes au corps principal et l'automne de 1564 voyait enfin la terminaison de ce monument aux dimensions colossales.

Les archives de la cathédrale conservent la liste des artistes qui, durant près d'un siècle, travaillèrent au retable. Elle comprend à peu près les noms de tous les architectes, sculpteurs, peintres et doreurs en réputation à cette époque dans le sud de l'Espagne. Le résultat ne répond pas malheureusement à l'effort. Cet amoncellement de dorures, de peintures et de sculptures de tout âge et de tout style, qui des dalles de l'église s'élève jusqu'à la voûte, déconcerte plutôt qu'il ne séduit et ne charme ; puis, il y a un défaut manifeste d'homogénéité et de pro-

portions entre l'ensemble de l'œuvre et chacun de ses éléments. Il eût fallu s'en tenir au projet de Dancart. L'ambition du chapitre a trahi les intentions de l'auteur et mal servi les intérêts de l'art.

Outre les bas-reliefs mal classés et d'ailleurs en partie retouchés des premiers artistes qui travaillèrent au retable de la cathédrale, on trouve à Séville soit dans les couvents, soit dans les églises des statues isolées remontant comme eux au xve et au début du xvie siècle. Elles fournissent sur les débuts de l'école des renseignements précieux. Quelques-unes ont déjà du charme et de la grâce. De ce nombre n'est pas l'*Hiniesta* (la Vierge au Genêt)[13] (*phot.* 204), une sorte de poupée coloriée en grande vénération à cause de son ancienneté ; mais on regarde avec plaisir la *Virgen del Madroño* (Vierge de l'arbouse) (*phot.* 205) que son style autant que le costume de l'ange classent parmi les œuvres sorties des ateliers sévillans au milieu du xve siècle. Le groupe est en pierre polychromée. Le manteau bleu de Prusse à fleurs d'or que porte la Vierge, la robe en damas brun et or, le vêtement de l'enfant en étoffe de même couleur, la dalmatique blanche de l'ange, sa tunique bleu foncé, ses chausses brun rouge et ses souliers noirs composent un ensemble harmonieux bien que la note moyenne soit un peu violente.

L'*Hiniesta* et la *Virgen de Madroño* appartiennent à la cathédrale. C'est aussi dans cet édifice, véritable musée religieux, que se trouve la *Virgen del Reposo* (Vierge du Repos) (Pl. LVI et *phot.* 206, 207). Combien il est regrettable que le chapitre ait confié à un artiste, si habile fût-il, le soin de raviver la peinture et les ors de ce chef-d'œuvre de tendresse et d'amour maternel. Quelle que soit la discrétion que l'on y apporte, une restauration, en pareil cas, est toujours fâcheuse en ce qu'elle diminue la personnalité de l'œuvre et met en juste défiance. La restauration s'imposait, objecte-t-on ; j'ai peine à le croire, quand je considère l'état où se trouvent d'autres statues polychromées remontant aux dernières années du xve siècle. Comme beaucoup de statues de cette époque, la *Virgen del Reposo* est en terre cuite.

A la fin du xve siècle, appartient encore la *Virgen de la Antigua* de la cathédrale de Grenade (*phot.* 208). Les Rois Catholiques s'agenouillèrent devant elle pendant la campagne de 1492 où fut prise la capitale de l'Andalousie[14]. C'est une statue en terre cuite de style archaïsant que rendent précieuse ces glorieux



Planche LX. — Saint Michel.

Terre cuite peinte et dorée. — Sculpture de Pedro Millan. — Phot. communiquée par Don Jose Gestoso y Perez.

(Page 150)

[illegible] chacun de ses éléments. Il eût fallu s'en [illegible] du chapitre a trahi les intentions de [illegible]

[illegible] et d'ailleurs en partie retouchés des premiers [illegible] de la cathédrale, on trouve à Séville soit [illegible] églises des statues isolées remontant comme eux [illegible] siècle. Elles fournissent sur les débuts de l'école des ren- [illegible] Quelques-unes ont déjà du charme et de la grâce. De ce [illegible] *Hiniesta* (la Vierge au Genêt)[13] (*phot.* 204), une sorte de [illegible] en grande vénération à cause de son ancienneté ; mais on regarde [illegible] la *Virgen del Madroño* (Vierge de l'arbouse) (*phot.* 205) que son [illegible] autant que le costume de l'ange classent parmi les œuvres sorties des ateliers sévillans au milieu du xve siècle. Le groupe est en pierre polychromée. Le manteau bleu de Prusse à fleurs d'or que porte la Vierge, la robe en damas brun et or, le vêtement de l'enfant en étoffe de même couleur, la dalmatique blanche de l'ange, sa tunique bleu foncé, ses chausses brun rouge et ses souliers noirs composent un ensemble harmonieux bien que la note moyenne soit un peu [illegible]

[illegible] cathédrale. C'est aussi [illegible] la *Virgen del Reposo* [illegible] il est regrettable que le chapitre ait confié à un [illegible] le soin de raviver la peinture et les ors de ce chef-d'œuvre de [illegible] maternel. Quelle que soit la discrétion que l'on y apporte, une restauration, en pareil cas, est toujours fâcheuse en ce qu'elle diminue la [illegible] de l'œuvre et met en juste défiance. La restauration s'imposait [illegible]-t-on ; j'ai peine à le croire, quand je considère l'état où se trouvent d'autres statues polychromées remontant aux dernières années du xve siècle. [illegible] beaucoup de statues de cette époque, la *Virgen del Reposo* est en terre cuite.

A la fin du xve siècle, appartient encore la *Virgen de la Antigua* de la cathédrale de Grenade (*phot.* 20[illegible]). Les Rois Catholiques s'agenouillèrent devant elle pendant la campagne de 1492 où fut prise la capitale de l'Andalousie[14]. C'est une statue en terre cuite de style archaïsant que rendent précieuse ces glorieux



PL. 60

souvenirs. A se placer au point de vue des arts polychromes, elle méritait une mention, bien que l'on en ait aussi rafraîchi les tons, je le crains du moins.

En l'état, le manteau est bleu clair bordé d'un galon d'or. La robe à fond blanc porte de légers ramages d'or et un semis de petites roses avec des feuilles d'un vert très doux, elle est relevée sur le côté et laisse voir une première cotte de couleur rose tendre. L'enfant Jésus est couvert d'une tunique bleue brochée d'or, bordée d'une broderie de même métal.

Le sud de l'Espagne venu tard à la civilisation suivait de loin les peuples dont il recevait les leçons. Mais dans un suprême effort il allait bientôt les égaler et parfois les dépasser. C'est à Séville qu'il fut réalisé. Pendant que les élèves de Dancart et les frères Fernandez Aleman travaillaient au retable de la cathédrale, un disciple de Nufro Sanchez s'élevait bien au-dessus de ses confrères et prenait une situation prépondérante. On ignore la date de la naissance de Pedro Millan. On sait seulement que dès 1505, il avait terminé pour le cimborium de la cathédrale des statues qui périrent dans la nuit du 28 décembre 1512, quand s'effondra la coupole [15].

D'une manière générale, le style de Pedro Millan est celui d'un artiste élevé dans la tradition bourguignonne de la fin du XIVe siècle. Il semble que Claus Slutter se soit réveillé d'entre les morts pour vivre de nouveau en lui. Que de talent a déployé l'auteur des médaillons qui ornent la porte principale de Santa Paula [16] (*phot.* 209) et des statues en terre cuite qui décorent à l'extérieur les deux portes de la cathédrale connues sous le nom *del Bautismo* [17] et *del Nacimiento* [18] (*phot.* 210)! Les têtes, les mains sont des modèles achevés, les draperies tombent en plis, larges, abondants, sans déformer le corps, ni l'accuser non plus d'une manière conventionnelle. Ce sont de belles études de la nature rendues par un sculpteur passionné de son art, en connaissant toutes les ressources et n'ayant fait aucun sacrifice aux idées nouvelles [19] (Pl. LVII, LVIII et *phot.* 211, 217). L'on y remarquera, comme un témoignage de maîtrise, l'expression puissante de certains visages d'hommes, la grâce des figures de femmes et, comme un caractère distinctif, les draperies amoncelées sur le socle des statues de femmes et leur formant un véritable piédestal. En outre des statues placées dans l'ébrasement de la porte *del Bautismo* et de celle *del Nacimiento*, il existe au-dessus de chaque linteau un bas-relief incrusté dans le tympan ogival que

limitent les premiers membres de l'archivolte. Tous deux offrent les mêmes qualités que les statues (*phot.* 218, 219). L'un a pour sujet le baptême du Christ et l'autre, l'adoration des Mages.

Pedro Millan est encore représenté à la cathédrale par une Vierge en terre cuite placée dans la chapelle de Notre-Dame del Pilar [20] (Pl. LIX). Le caractère archaïque en est très prononcé. Je la croirais antérieure aux statues et aux bas-reliefs des portes *del Bautismo* et *del Nacimiento* et je la rangerais parmi les premières œuvres modelées par l'artiste. Mais ce qui la rend précieuse entre toutes, c'est qu'elle est peinte et qu'elle a conservé sa couleur primitive, grâce à la vénération et aux soins dont elle est entourée.

La robe est unie avec des reflets d'or pâle, le manteau, de la même teinte que le premier vêtement, porte des arabesques brunes plus petites à l'envers qu'à l'endroit de l'étoffe. Le voile paraît avoir été doré en plein. La figure et les mains sont peintes dans une tonalité claire avec un peu de rose aux joues, aux lèvres qui sont charmantes et au bout des doigts jeunes, effilés, aristocratiques. Les pieds et les mains de l'enfant Jésus laissent à désirer; en revanche, le visage est gracieux et souriant.

Toutes les œuvres de Pedro Millan ne se trouvent pas à la cathédrale et au couvent de Santa Paula. Son savant historien, Don Jose Gestoso y Perez [21], a publié un saint Michel que possède M. Goyena. Il s'agit d'une statuette de terre cuite polychromée, haute de quatre-vingt-dix centimètres (socle compris) et digne de prendre place à côté des figures et des bas-reliefs appartenant aux édifices déjà cités (Pl. LX). Comme eux, elle porte la signature du maître en caractères gothiques [22]. Saint Michel est couvert d'une armure allemande remarquable par ses ornements exquis [23]. Ils se composent de ceps de vigne posés sur la jupe ou sur le bouclier où ils s'enlèvent en relief avec leurs feuilles, leurs pampres et leurs raisins. Un manteau portant une agrafe d'un travail très délicat tombe en longs plis sur le sol. Le visage a toute la grâce d'un visage de jeune fille; les cheveux longs et bouclés comme des cheveux de femme sont retenus par une sorte de diadème que ferme sur le front une croix grecque, pareille à l'agrafe du manteau. La peinture a beaucoup souffert. Pourtant, on reconnaît que les cheveux étaient dorés.

Avant de terminer cette étude je mentionnerai un petit groupe en terre



Planche LXI. — Saint Jérôme.

Musée de Séville. — Terre cuite peinte. — Sculpture de Torrigiano — Phot. Lacoste. Madrid.

Page 153

limitent les premiers membres de l'archivolte. Tous deux offrent les mêmes qualités que les statues [illegible]. L'un a pour sujet le baptême du Christ et l'autre, l'adoration des Mages.

Pedro Millan est encore représenté à la cathédrale par une Vierge en terre cuite placée dans la chapelle de Notre-Dame del Pilar[20] (Pl. LIX). Le caractère archaïque en est très prononcé. Je la croirais antérieure aux statues et aux [illegible] des portes *del Bautismo* et *del Nacimiento* et je la rangerais parmi les premières œuvres modelées par l'artiste. Mais ce qui la rend précieuse entre toutes, c'est qu'elle est peinte et qu'elle a conservé sa couleur primitive, grâce à la vénération et aux soins dont elle est entourée.

La robe est unie avec des reflets d'or pâle, le manteau, de la même teinte que le premier vêtement, porte des arabesques brunes plus petites à l'envers qu'à l'endroit de l'étoffe. Le voile paraît avoir été doré en plein. La figure et les mains sont peintes dans une tonalité claire avec un peu de rose aux joues, aux lèvres qui sont charmantes et au bout des doigts jeunes, effilés, aristocratiques. Les pieds et les mains de l'enfant Jésus laissent à désirer; en revanche, le visage est gracieux et souriant.

Toutes les œuvres de Pedro Millan ne se trouvent pas à la cathédrale et au couvent de Santa Paula. Son savant historien Don José Gestoso y Pérez[21], a publié un saint Michel que possède M. Goyena. Il s'agit d'une statuette de terre cuite polychromée, haute de quatre-vingt-dix centimètres (socle compris) et digne de prendre place à côté des figures et des bas-reliefs appartenant aux édifices déjà cités (Pl. LX). Comme eux, elle porte la signature du maître en caractères gothiques[22]. Saint Michel est couvert d'une armure allemande remarquable par ses ornements exquis[23]. Ils se composent de ceps de vigne posés sur la jupe ou sur le bouclier où ils s'enlèvent en relief avec leurs feuilles, leurs pampres et leurs raisins. Un manteau portant une agrafe d'un travail très délicat tombe en longs plis sur le sol. Le visage a toute la grâce d'un visage de jeune fille: les cheveux longs et bouclés comme des cheveux de femme sont retenus par une sorte de diadème que ferme sur le front une croix grecque, pareille à l'agrafe du manteau. La peinture a beaucoup souffert. Pourtant, on reconnaît que les cheveux étaient dorés.

Avant de terminer cette étude je mentionnerai un petit groupe en terre



PL. 61

cuite signé « Pedro Millan imag. » qui, après avoir appartenu à la cathédrale et avoir été remarqué par Cean Bermudez dans la chapelle de San Laureano, semblait pour jamais perdu.

Don Gestoso y Perez l'a découvert, défiguré par un horrible badigeon, dans la galerie de M. D. Jacobo Lopez Cepero. Il comprend quatre figures : la Vierge, le Christ étendu mort à ses pieds, la Madeleine en costume de femme maure et saint Jean agenouillé. Je ne l'ai pas vu, mais si j'en juge à la description qu'en a faite l'historien de Pedro Millan, il serait une œuvre de jeunesse.

Pedro Millan est le dernier et le plus grand artiste de l'école formée par Lorenzo de Mercadente. L'influence de l'Italie, à laquelle la Castille et l'Aragon étaient conquis, allait triompher dans le Sud de l'enseignement propagé par les maîtres flamands. Attirés par la puissance des Rois Catholiques, séduits par la richesse qu'apportaient les navires revenus du Nouveau Monde, de nombreux artistes italiens affluaient en effet à Séville qui se substituait en partie à Barcelone et qui offrait aux familles puissantes la fécondité du sol, la beauté du climat, une vie douce, facile et opulente.

Vasari raconte que Luca della Robbia envoya plusieurs de ses œuvres au roi d'Espagne et qu'Antonio Pallando exécuta en 1480 un grand bas-relief en bronze représentant une lutte d'hommes nus qui eut le même destinataire. Les artistes avaient suivi bientôt leurs œuvres ; mais tandis que dans le Nord, ils avaient trouvé des alliés chez les peintres et chez les sculpteurs espagnols qui avaient fréquenté les ateliers de Florence, de Gênes ou de Rome, ils rencontrèrent en Andalousie des confrères moins disposés ou moins bien préparés à recevoir leur enseignement. Les traditions flamandes y étaient restées vivaces et profondément enracinées. De cette conjonction naquit l'école de Séville où s'unirent deux sources également riches, également abondantes.

Cette transformation artistique fut avant tout l'œuvre d'un céramiste, Francisco Niculoso Pisano et de deux sculpteurs italiens, Miguel dit le Florentin et Pierre Torrigiano.

L'oratoire d'Isabelle la Catholique, dans l'Alcazar de Séville, et surtout le retable est l'exemple le plus frappant et peut-être le plus ancien de l'alliance de l'Italie avec la Flandre (*phot.* 220).

Au-dessus de l'autel, règne un tableau mesurant $1^{m},56$ de hauteur et $1^{m},12$

de largeur, formé par des carreaux de faïence. La composition d'une grâce adorable, mais encore de style flamand, représente la visite de la Vierge à sa cousine Élisabeth.

Aux pieds de Marie, on lit cette inscription « Francisco Niculoso me fecit ». Et sur le pilastre de gauche la date « 1503 ».

La différence de style entre le tableau principal, le panneau placé devant l'autel et les revêtements de la chapelle, panneau et revêtements en faïence d'un style italien très pur, donnent à penser que Niculoso Pisano n'avait pas osé traiter un sujet religieux comme il l'eût conçu en Italie et qu'il s'inspira de quelques gravures flamandes ou plutôt qu'il fit dessiner le sujet par Pedro Millan son collaborateur dans la décoration de la porte de Santa Paula. En tout cas, il prit sa revanche quand il composa les décors, et se livra sans crainte à cette délicieuse fantaisie qui associait à des sujets religieux les chimères païennes et une flore fantastique. C'est un nouvel exemple, mais bien plus accusé que dans le Nord, de ces scrupules artistiques signalés sur les retables de Forment (*phot.* 103, 104), le tombeau de Padilla (Pl. XXIII) et le monument funéraire de Vasquez de Arce (Pl. XXIV).

Miguel entra sur les chantiers de la cathédrale vers la fin du xv[e] siècle. Son premier ouvrage, le tombeau de Don Diego Hurtado de Mendoza archevêque de Séville et patriarche d'Alexandrie, fut édifié aux frais de Don Inigo Lopez de Mendoza, frère du prélat. Le chapitre qui avait pu juger Miguel et désirait le garder à Séville lui commanda tour à tour quelques statues du cimborium, le saint Paul et le saint Jean de la porte du Pardon, le bas-relief placé au-dessus de la même baie et représentant Jésus chassant les marchands du temple (*phot.* 203) et enfin les terres cuites de grandeur naturelle adossées à la clôture de la *Capilla Mayor*. Finalement, il mourut à Séville sans être jamais revenu à Florence et il y laissa pour héritier et successeur son fils, Micer Antonio Florentin, dont il sera bientôt parlé.

Le rôle de Niculoso et de Miguel fut certainement considérable ; néanmoins il ne saurait être comparé à celui que joua Pierre Torrigiano. Le célèbre émule et condisciple de Michel-Ange était né à Florence en 1470. Ses débuts fort brillants annonçaient un maître, quand, au cours d'une rixe, il brisa d'un coup de poing le nez de son rival. Il dut fuir la colère de Lorenzo de Médicis, quitter la Tos-

cane et se rendre à Rome auprès du pape Alexandre VI. Ensuite, on le vit troquer la gouge contre les armes du soldat, s'engager dans les bandes du duc Valentin et de Pablo Vitelli, combattre en Romagne sous les ordres de César Borgia, suivre Pierre de Médicis au siège de Garigliano et y mériter le grade de lieutenant. Dépité de n'être pas mis à la tête d'une compagnie, il abandonne la carrière militaire, retourne à sa première profession, produit quelques œuvres fortes et vigoureuses et finalement s'embarque pour Londres sur les conseils et en compagnie de quelques marchands florentins. Son succès est immense en Angleterre [24], la fortune et la gloire l'y attendent; mais son esprit aventureux le fait passer en Espagne. Il va d'abord à Grenade pour y solliciter la commande des deux tombeaux de Ferdinand et d'Isabelle, échoue dans sa tentative et s'installe à Séville où l'attirent le renom artistique et la richesse de la ville. Cette étape devait être la dernière de sa vie, car il mourut en 1522 dans les cachots de l'Inquisition. Vasari prétend qu'il fut déféré au Saint Office pour avoir brisé une statue de la Vierge que lui avait commandée le Duc d'Arcos et que sa colère fut motivée par le payement insuffisant, à son avis, qu'on lui avait offert de cette œuvre. Cean Bermudez, sans nier le fait, pense que l'accusatien d'hérésie ne fut pas formulée et que Torrigiano fut emprisonné parce qu'il avait injurié le duc d'Arcos [25]. Entre les deux auteurs, il est difficile de décider; je rappellerai seulement que l'on trouverait d'autres exemples d'artistes condamnés et dont l'unique crime était la destruction de saintes images sorties de leurs mains.

Si la vie aventureuse de Pierre Torrigiano ne lui permit pas de laisser des œuvres nombreuses, leur valeur artistique compense leur rareté. En Andalousie, on lui attribue un saint Jérôme pénitent qu'il fit pour les pères hiéronymites de Buenavista et qui est aujourd'hui au musée de Séville, une Vierge assise du même musée, un autre saint Jérôme que possède à Grenade l'église de Santa Ana, un médaillon de marbre placé sur le fronton de l'église de la Caritad et un second, sur celle des Jésuites de Séville. Les trois statues sont en terre cuite et, toutes les trois, sont polychromées. Ces exemples montrent combien était factice l'indignation contre la sculpture peinte qui s'empara de l'Italie vers le temps de Torrigiano, puisqu'il suffisait aux artistes de quitter leur patrie pour associer la couleur à la forme.

De l'avis de Goya, le saint Jérôme serait le plus beau morceau de sculpture

moderne que l'on rencontre non seulement en Espagne mais peut-être en France et en Italie (Pl. LXI et *phot.* 221, 222). Cette appréciation est exagérée, car à Séville même, quelques statues de Montañes soutiennent la comparaison. En le voyant, on s'explique néanmoins la jalousie que Michel-Ange portait à son rival. C'est le plus bel éloge que l'on puisse faire de Torrigiano. J'ai dit que le saint Jérôme était peint, j'ajouterai que les chairs ont la tonalité brune qu'elles prennent lorsqu'elles sont longtemps exposées aux ardeurs du soleil. La ceinture drapée autour du corps est d'un blanc un peu roux.

La Vierge, dont la polychromie est également très simple, porte des vêtements d'étoffes unies, bien différentes des damas en vogue à cette époque du nord au sud de l'Espagne (Pl. LXII et *phot.* 223). Sur une robe rose est jeté un manteau bleu clair doublé de gris avec une bordure d'or. La figure de la mère et le corps de l'enfant sont tenus dans une gamme harmonieuse et charmante. Au point de vue du modelé, je signalerai l'accentuation des formes féminines. Il existe entre la statue du musée et les figures de femmes peintes ou sculptées par Michel-Ange une certaine parenté, tandis qu'on ne relève aucun lien avec les vierges et les saintes créées par les artistes espagnols qui s'attachent surtout à idéaliser la beauté. Cette parenté s'accuse encore davantage dans le bas-relief qui surmonte la porte de la Charité (*phot.* 224).

Aucun écrivain, que je sache, n'a cité le saint Jérôme de l'église de Santa Ana parmi les statues de Torrigiano. C'est pourtant un très beau morceau de sculpture. La peinture est malheureusement dégradée et le corps présente des taches de lèpre qui gênent le regard (Pl. LXIII).

Le chapitre de la cathédrale de Séville ne semble pas avoir eu jamais recours au maître florentin; elle le trouvait peut-être trop réaliste. Et cependant Torrigiano laissa une trace si profonde de son passage, que bien avant l'époque où reporte l'achèvement du retable, la Renaissance italienne régnait sur l'école et que l'évolution commencée du vivant même de Pedro Millan était terminée.

Après Torrigiano, le premier grand sculpteur en date dont je trouve le nom fut Micer Antonio Florentin, fils de Miguel Florentin, cet Italien entré sur les chantiers de la cathédrale de Séville pour y exécuter le monument funéraire de Don Diego Hurtado. Il avait hérité de l'atelier de son père et, quand il dessina le monument du Vendredi Saint destiné à la même cathédrale et en modela



Planche LXII. — VIERGE.

Musée de Séville. — Terre cuite peinte — Statue attribuée à Torrigiano — Phot Lacoste Madrid

(Page 154)

[illegible]

et en Italie (Pl. LXI et *phot.* [illegible]). Cette appréciation est exagérée, car [illegible] Séville même, quelques [illegible] de Montañes soutiennent la comparaison. En le voyant, on s'explique [illegible] la jalousie que Michel-Ange portait à son rival. C'est le plus [illegible] que l'on puisse faire de Torrigiano. J'ai dit que le saint Jérôme [illegible] j'ajouterai que les chairs ont la tonalité brune qu'elles prennent [illegible] sont longtemps exposées aux ardeurs du soleil. La ceinture drapée [illegible] corps est d'un blanc un peu roux.

La [illegible] dont la polychromie est également très simple, porte des vêtements [illegible] unies, bien différentes des damas en vogue à cette époque du [illegible] de l'Espagne (Pl. LXII et *phot.* 223). Sur une robe rose est jeté un [illegible] bleu clair doublé de gris avec une bordure d'or. La figure de la mère [illegible] de l'enfant sont tenus dans une gamme harmonieuse et charmante. [illegible] de vue du modelé, je signalerai l'accentuation des formes féminines. [illegible] entre la statue du musée et les figures de femmes peintes ou sculptées [illegible] Michel-Ange une certaine parenté, tandis qu'on ne relève aucun lien avec [illegible] et les saintes créées par [illegible] attachent surtout

[illegible]

[illegible] de Santa Ana parmi les [illegible] C'est [illegible] morceau de sculpture. La peinture [illegible] dégra[illegible] présente des taches de lèpre qui [illegible] le regard (Pl. LXIII).

Le chap[illegible] de la cathédrale de Séville ne semble pas avoir eu jamais recours au maître [illegible]; elle le [illegible] peut-être trop réaliste. Et cependant [illegible] laissa une trace si [illegible] de son passage, que bien avant l'époque [illegible] achèvement du [illegible], la Renaissance italienne régnait sur l'école

[illegible]

Après [illegible] grand sculpteur en date dont je trouve le nom [illegible] fils de Miguel Florentin, cet Italien entré sur les chantiers de la cathédrale de Séville pour y exécuter le monument funéraire de Don Diego Hurtado. Il avait hérité de l'atelier de son père et, quand il dessina le monument du Vendredi Saint destiné à la même cathédrale et en modela



PL. 62

les statues, il n'eut qu'à marcher dans les voies nouvellement ouvertes [26].

A côté de lui, et appartenant aussi au milieu du XVIe siècle, se signalait l'auteur du célèbre *tenebrario* de la cathédrale, duquel Cean Bermudez a dit avec raison qu'il était la plus belle pièce de ce genre qu'il y eût en Espagne. Il se nommait Bartolome Morel. Ce fut lui qui modela et fondit également la statue de la Foi Triomphante placée au sommet de la Giralda et le grand lutrin du chœur [27]. Peut-être faut-il attribuer encore à Bartolome Morel la plaque tumulaire en bronze où sont représentés gisants François Duarte et Catherine de Alcocer sa femme. Ce monument est incrusté dans la paroi — côté de l'évangile — de la chapelle de l'Université de Séville (*phot.* 225). Morel, quand il exécuta le *Tenebrario*, avait choisi pour collaborateur Pedro Delgado [28], l'élève préféré de Micer Antonio Florentin, mais il forma lui-même de nombreux disciples. Je citerai Juan Bautista Vasquez, qui avait travaillé à la cathédrale de Tolède à côté de Gregorio Vigarni et de Vergara le Vieux [29] et terminé le retable du maître-autel, puis, un Flamand, Juan Giralte, qu'il associa de longues années à ses travaux, mais dont l'histoire est mal connue [30].

Le dernier tiers du XVIe siècle et le commencement du siècle suivant virent briller trois grands artistes : un Cordouan le capitan Cepeda, Geronimo Hernandez et Gaspar Nuñes Delgado.

La carrière du capitan Cepeda [31] à plusieurs égards ressemble à celle de Pierre Torrigiano. Comme le célèbre Italien, il s'adonna tour à tour aux arts et à la guerre. Après avoir servi en Italie, où il avait gagné son grade, il fut appelé à Séville en 1580 par quelques jeunes orfèvres désireux de propager une dévotion spéciale au Christ expirant sur la croix. Pour répondre à ce désir, il modela le Christ de *la Espiración* placé aujourd'hui sur l'autel d'une petite chapelle attenante au Musée. Le morceau de sculpture est superbe, mais l'attitude trop violente, le mouvement de la tête, l'expression de douleur exaspérée du visage font plutôt penser à un criminel qu'à un Dieu se sacrifiant pour le rachat du genre humain (*phot.* 226, 227). Cepeda représente dans le Sud le style que Berruguete, et Juan de Juni avaient fait triompher dans le Nord et qui trouva des adeptes nombreux parmi les peintres des siècles suivants.

Geronimo Hernandez fut aussi un artiste de haute valeur [32]. Bien qu'il ait étudié la sculpture dans l'atelier de Pedro Delgado, il s'inspira surtout des œuvres de

Torrigiano. L'on a longtemps attribué le saint Jérôme de la cathédrale de Séville au maître florentin alors qu'il appartient à Geronimo Hernandez d'une manière bien authentique. Du même artiste, il existe encore un enfant Jésus ravissant (*phot.* 228) et une Résurrection appartenant à la confrérie du *Dulce Nombre*. Il fit aussi une image de la *Virgen del Rosario* avec l'enfant Jésus dans les bras et saint Dominique et sainte Catherine de Sienne agenouillés à leurs pieds. Enfin, le prieur du couvent de San Leandro lui commanda un retable que peignirent et dorèrent Juan de Saucedo et un artiste portugais de grand renom, Vasco Pereyra, venu à Séville vers 1590[33]. Pacheco, dans son Livre de la peinture vante les œuvres de son contemporain. Cean Bermudez le tient également en grande estime.

Gaspar Nuñes Delgado fréquenta tour à tour l'atelier de Geronimo Hernandez et de son oncle Pedro Delgado[34] et s'éleva fort au-dessus de ses maîtres. Ses statues sont pleines de naturel et de grâce, l'anatomie des nus est excellente, les proportions sont élégantes et les draperies, traitées avec une grande souplesse.

Le saint Jean-Baptiste au désert, qui se trouve dans la chapelle des religieuses de San Clemente[35] et qui fut peint et damassé des mains mêmes de Francisco Pacheco est réputé à Séville pour un morceau hors pair et son auteur y est tenu pour l'un des plus grands maîtres de l'Espagne. C'est un bas-relief, mais le personnage est presque détaché du fond. Le saint porte une tunique noire couverte de broderies d'or fort délicates et un manteau brun rouge dont la doublure vert foncé disparaît presque sous de fines arabesques d'or. Le visage et en général les chairs sont très étudiés, le paysage est également fort beau de dessin et de ton. Je ne sais si j'ai examiné le saint Jean-Baptiste de Delgado avec des yeux prévenus ou si l'éclairage était défectueux ; il m'a paru excellent, sans doute, inférieur toutefois à sa réputation. La peinture aurait-elle trompé les critiques et leur aurait-elle causé de ces illusions dont il est difficile de se défendre en présence de polychromies aussi remarquables ? Je suis porté à le croire.



CHAPITRE XIII

MARTINEZ MONTAÑES

Les premières œuvres de Montañes. — Le retable de Santiponce. — Le Christ des Calices. — Le retable de Santa Clara. — Les Christs de Passion. — Les Conceptions. — Résumé chronologique et symbolique du mystère de l'Immaculée Conception. — Le retable de San Miguel et le saint Bruno de Cadix. — Pacheco.

Depuis la mort de Pedro Millan et de Torrigiano, Séville avait eu de grands artistes; aucun, cependant, n'avait égalé en réputation Gregorio Hernandez de Valladolid. Née plus tard que celles du Nord, la floraison suprême de l'école était aussi plus tardive[1].

Le XVI[e] siècle finissait quand vint s'installer dans la métropole de l'Andalousie un élève de Pablo de Rojas, sculpteur grenadin dont le nom fût resté inconnu si le disciple n'avait fait participer le maître de sa célébrité et de sa gloire. Le nouvel arrivant s'appelait Juan Martinez Montañes[2]. Le 11 octobre 1582 lui et sa femme, Ana Villegas, entraient dans la confrérie du *Dulce nombre de Jesús* où on les tenait quitte leur vie durant de toute cotisation parce que Montañes « avait gracieusement offert à la Confrérie une image de la Vierge ». Les archives de la communauté de Santa Teresa indiquent aussi qu'il travailla pour les religieuses du Carmel en 1590. A cela se bornent les renseignements que de patientes et laborieuses recherches ont permis de recueillir sur lui avant l'année 1607, où il livra un enfant Jésus que lui avait commandé la confrérie sacramentelle du *Santisimo* rattachée à la paroisse de la cathédrale[3]. Il résulte des termes d'un bail qu'à cette époque, il habitait avec Catalina Salcedo y Sandobal[4] une maison située dans l'Arquillo de Roelas. Il avait donc perdu Ana Villegas et convolé en secondes noces. Ces divers documents montrent aussi que Montañes avait cin-

quante ans environ — puisqu'il était marié dès 1582 — quand il produisit la première d'entre les œuvres bien datées qui allaient glorifier son nom [5].

Ce début longtemps reculé, indique-t-il que l'artiste arriva très tard à l'apogée de son talent ou qu'il éprouva une grande peine à provoquer l'admiration de ses contemporains? Il serait difficile de se prononcer; quoi qu'il en soit, le fait valait d'être retenu pour sa rareté. J'ajouterai que la suite de sa vie le dédommagea du long stage que les circonstances lui avaient imposé.

Les caractères dominants de la personnalité artistique de Montañes sont la foi et la sincérité. A ce point de vue, il se rapproche encore de Gregorio Hernandez avec qui j'aurai des occasions fréquentes de le comparer. Sans doute, il respira l'air où il vivait, ses yeux se portèrent et son esprit s'arrêta sur les œuvres de ses devanciers, il profita des progrès accomplis, il étudia les statues antiques rassemblées par le duc d'Alcala dans son palais de Séville [6] et cependant il sut garder une personnalité puissante, il ne copia aucun maître, il ne s'inspira d'aucun style. Montañes dédaigne le procédé, la formule, le convenu. Nul, plus que lui, n'a le respect de la vérité, ni un sentiment plus vif de la convenance, de la noblesse et de l'esthétique qu'exige l'association de l'idéalisme chrétien à la reproduction des formes humaines [7]. Il est l'honneur de l'école, il élève la sculpture espagnole à un haut degré de splendeur, il plane dans les mêmes régions que Velasquez et Murillo, ses admirateurs et ses frères par le génie.

Tous les artistes espagnols des bonnes époques ont eu le sentiment instinctif que la peinture et la sculpture religieuses ne consistaient pas seulement dans le choix et la production de sujets de sainteté ; tous ont été pénétrés de l'onction et du spiritualisme qui se révèle dans leurs œuvres, accomplissant ainsi la haute destinée de l'art chrétien. Aussi bien, on s'expose à des redites, quand on étudie Montañes après avoir parlé de Geronimo ou de Gregorio Hernandez, de Pedro Millan ou de Delgado. Et cependant, on ne saurait taire l'émotion que provoque la vue des saintes images conçues par le grand maître sévillan dans le ravissement de son âme pieuse et croyante.

Le Moïse de Michel-Ange passe pour le chef-d'œuvre de la sculpture moderne, mais sa tête cyclopéenne peut représenter aussi bien celle d'un chef de guerre et du législateur d'Israël que celle d'un Jupiter tonnant. Il tient par des liens étroits à la Grèce et à Rome. On en pourrait dire autant des images du



Planche LXIII. — Saint Jérôme.

Eglise de Santa Ana de Grenade. — Terre cuite peinte. — Sculpture de Torrigiano
Phot Linares.

(Page 154)

quante ans environ — [illegible] dès 1582 — quand il produisit [illegible] première d'entre les [illegible] qui allaient glorifier son nom.

Ce début [illegible] -t-il que l'artiste arriva très tard à l'apo[illegible] de son talent [illegible] une grande peine à provoquer l'admiration de ses [illegible] difficile de se prononcer ; quoi qu'il en soit, le fait [illegible] sa rareté. J'ajouterai que la suite de sa vie le [illegible] que les circonstances lui avaient imposé.

[illegible] dominants de la personnalité artistique de Montañes sont la [illegible]. A ce point de vue, il se rapproche encore de Gregorio Hernandez [illegible] j'aurai des occasions fréquentes de le comparer. Sans doute, il respira l'air où il vivait, ses yeux se portèrent et son esprit s'arrêta sur les œuvres de ses devanciers, il profita des progrès accomplis, il étudia les statues antiques rassemblées par le duc d'Alcala dans son palais de Séville[6] et cependant il sut garder une personnalité puissante, il ne copia aucun maître, il ne s'inspira [illegible] aucun style. Montañes dédaigne le procédé, la formule, le convenu. Nul, plus que lui, n'a [illegible] de la vérité, ni un sentiment plus vif de la convenance, de la noblesse et de [illegible] qu'exige l'association de l'idéalisme chrétien à la reproduction des formes humaines[7]. Il est [illegible] école, il élève la sculpture espagnole à un haut degré de splendeur [illegible] dans les mêmes régions que Velasquez et Murillo, ses admirateurs et ses frères par le génie.

Tous les artistes espagnols des bonnes époques ont eu le sentiment instinctif que la peinture et la sculpture religieuses ne consistaient pas seulement dans le choix et la production de sujets de sainteté : tous ont été pénétrés de l'onction et du spiritualisme qui se révèle dans leurs œuvres, accomplissant ainsi la haute destinée de l'art chrétien. Aussi bien, on s'expose à des redites, quand on étudie Montañes après avoir parlé de Geronimo ou de Gregorio Hernandez, de Pedro Millan ou de Delgado. Et cependant, on ne saurait taire l'émotion que provoque la vue des saintes images conçues par le grand maître sévillan dans le [illegible]

Le Moïse de Michel-Ange passe pour le chef-d'œuvre de la sculpture moderne, mais sa tête cyclopéenne peut représenter aussi bien celle d'un chef de guerre et du législateur d'Israël que celle d'un Jupiter tonnant. Il tient par des liens étroits à la Grèce et à Rome. On en pourrait dire autant des images du



PL. 63

Christ et de la Vierge où, en Italie surtout, la pensée chrétienne côtoie sans cesse l'inspiration païenne. Il en va tout différemment de l'œuvre de Montañes. Il n'est pas de sculpteur qui ait serré de plus près la représentation du corps humain soit dans ses crucifix, soit dans ses Christs sur la route du Golgotha et jamais cependant on n'a divinisé la souffrance, jamais on n'a idéalisé comme lui la représentation de la mort. Le même prodige se rencontre dans ses Conceptions si belles, si pures, si saintement virginales que Murillo n'a eu qu'à les transporter sur la toile. Car il sut, et c'est un des côtés séduisants de son génie, exprimer tous les degrés, toutes les nuances des sentiments, tous les aspects de la nature depuis les contours délicats de ses Vierges enchanteresses, depuis les lignes molles et exquises de ses enfants Jésus jusqu'aux traits énergiques et sévères de ses Christs.

J'ajouterai que Montañes ne se spécialisa pas dans l'exécution des grandes figures en ronde-bosse ; il s'illustra aussi comme architecte et sculpteur de retables. Ceux de Santa Clara, de San Lorenzo à Séville et de San Isidro à Santiponce témoignent d'une science consommée et d'un goût très pur chez leur auteur.

Les œuvres attribuées à Montañes ou plutôt sorties de son atelier sont nombreuses. Il faut distinguer entre celles dont il confia l'exécution à ses élèves et celles qu'il modela lui-même. Je m'arrêterai de préférence à ces dernières en suivant dans leur description l'ordre chronologique.

1582-1606.

On placera dans cette première période la Vierge de la confrérie du *Dulce Nombre* et les statues commandées en 1590 par les religieuses de Sainte-Thérèse.

1607.

A cette année appartient l'enfant Jésus coulé en plomb et commandé par la confrérie sacramentelle du *Santísimo* (*phot.* 229). Cette image charmante et gracieuse porte sur le socle d'argent la signature du maître et la date où elle fut faite. Elle inaugure, comme on le sait, la belle période de la vie artistique de Montañes.

1610.

A l'occasion des fêtes auxquelles donna lieu la béatification de saint Ignace de

Loyola, Montañes ébaucha le corps et modela la tête, les mains et les pieds du fondateur de la Compagnie et agit de même pour saint François Xavier[8] (*phot.* 230 à 234). Le premier tient à la main un chapelet, les regards de l'autre se portent sur un crâne blanchi. Ces deux images placées aujourd'hui dans la chapelle de l'Université, à droite et à gauche de l'autel, rentraient dans la catégorie de ces statues que les Espagnols habillent et qu'ils nomment « *imágenes de candelero* ». Elles ont été couvertes depuis peu d'années de soutanes encollées et peintes. Le raccord de l'étoffe et des chairs fait une illusion complète et comme on a eu le bon goût de tenir les vêtements dans une gamme très foncée, les têtes ont conservé leur valeur. Il y a lieu de croire que l'une et l'autre sont des portraits[9]. C'est un mérite bien rare dans l'œuvre des sculpteurs espagnols.

1610-1612.

Montañes employa deux années[10] à composer et à tailler le magnifique retable et les statues que lui avaient commandés les Hiéronymites pour leur monastère de San Isidro del Campo situé à Santiponce dans les environs de Séville[11].

Le retable consiste en deux registres et un attique (*phot.* 235, 236). Au centre du premier registre, est la statue de saint Jérôme pénitent (Pl. LXIV) comprise entre la statue de saint Jean-Baptiste et celle de saint Jean l'Évangéliste et deux bas-reliefs : l'Adoration des Mages (*phot.* 237) et l'Adoration des Bergers (Pl. LXV). Montañes réserva le milieu du second registre à la statue de saint Isidore archevêque de Séville tandis que les deux côtés reçurent des bas-reliefs où il représenta la Résurrection et l'Ascension du Sauveur. Enfin, il disposa dans l'attique l'Assomption de la Vierge et les Vertus cardinales que surmontent un crucifix et deux anges agenouillés.

Un travail aussi important ne peut être en entier de la main de Montañes. Quel que soit le charme des deux bas-reliefs placés dans le registre inférieur, il est à penser qu'ils furent taillés par les élèves. En revanche, on sait d'une manière certaine, que le saint Jérôme pénitent est l'œuvre personnelle du maître et que Pacheco le peignit avec amour.

Le saint que l'on peut comparer au point de vue plastique au chef-d'œuvre de Torrigiano se détache sur un paysage dont les tons ont été assourdis à dessein. Il semble que les chairs soient peintes sur un vieil ivoire dont on aurait ménagé



Planche LXIV. — SAINT JÉRÔME.

Retable de l'église de Santiponce. — Bois peint. — Sculpture de Montañes. peinture de Pacheco.
Phot. inédite de l'Auteur.

Page 160)

Loyola, Montañes [illegible] modela la tête, les mains et les pieds du fondateur de la Com[illegible] même pour saint François Xavier[8] (*phot.* 230 à 234). Le prem[illegible] un chapelet, les regards de l'autre se portent sur un crâne blanc[illegible] images placées aujourd'hui dans la chapelle de l'Université, à [illegible] de l'autel, rentraient dans la catégorie de ces statues que le[illegible] habillent et qu'ils nomment « *imágenes de candelero* ». Elles [illegible] depuis peu d'années de soutanes encollées et peintes. Le rac[illegible] l'étoffe et des chairs fait une illusion complète et comme on a eu le bon [illegible] de tenir les vêtements dans une gamme très foncée, les têtes ont conservé leur valeur. Il y a lieu de croire que l'une et l'autre sont des portraits[9]. C'est un mérite bien rare dans l'œuvre des sculpteurs espagnols.

Montañes employa deux années[10] à composer et à tailler le magnifique retable et les statues que lui avaient commandés les Hiéronymites pour leur monastère de San Isidro del Campo situé à Santiponce dans les environs de Séville[11].

Le retable consiste en deux registres et un attique [illegible] 235, 236). Au centre du premier registre, est la statue de saint [illegible] pénitent (Pl. LXIV), comprise entre la statue de saint Jean-Baptiste [illegible] Jean l'Évangéliste et deux bas-reliefs : l'Adoration des Mages [illegible] l'Adoration des Bergers (Pl. LXV). Montañes réserva le milieu du second registre à la statue de saint Isidore archevêque de Séville tandis que les deux côtés reçurent des bas-reliefs où il représenta la Résurrection et l'Ascension du Sauveur. Enfin, il disposa dans l'attique l'Assomption de la Vierge et les Vertus cardinales que surmontent un crucifix et deux anges agenouillés.

Un travail aussi important ne peut être en entier de la main de Montañes. Quel que soit le charme des deux bas-reliefs placés dans le registre inférieur, il est à penser qu'ils furent taillés par les élèves. En revanche, on sait d'une manière certaine, que le saint Jérô[illegible] est l'œuvre personnelle du maître et que Pacheco le peignit avec am[illegible]

Le saint que l'on peut compa[illegible] point de vue plastique au chef-d'œuvre de Torrigiano se détache sur un [illegible] dont les tons ont été assourdis à dessein. Il semble que le[illegible] eil ivoire dont on aurait ménagé



PL. 6

par endroits la patine dorée. La seule note de couleur un peu vive est donnée par un chapeau rouge. Il est accroché aux branches de l'arbre qui garnit une partie du fond et ressemble à une grosse fleur venue au milieu des feuilles. Toutes les formules laudatives ont été employées, dès son apparition, pour célébrer cette statue. Elle en est restée digne [12].

En même temps qu'il travaillait au retable, Montañes, au rapport de Cean Bermudez, aurait modelé les statues funéraires des fondateurs du couvent (*phot.* 238, 239). Elles sont en marbre polychromé et auraient été substituées à d'anciennes images quand on restaura la chapelle, au début du XVIIe siècle.

Don Alonso Perez de Guzman el Bueno occupe le côté de l'évangile. Il porte une armure d'acier damasquiné que recouvre en partie une cape brune. L'inscription gravée à la base du mausolée donne le nom et rappelle le haut fait du héros qui laissa massacrer son fils plutôt que de remettre aux assiégeants la place de Tarifa.

C'était en 1293. « Don Alonso Perez de Guzman occupait la place pour son roi, Don Sanche le Brave, et la défendit fort bien. L'Infant Don Juan frère du roi, qui en faisait le siège à la tête d'une armée fournie par les princes mores, avait comme page le fils de cet Alonso Perez. Il envoya dire à cet Alonso Perez de lui rendre la ville et que s'il ne la rendait pas il lui tuerait son fils. Don Alonso Perez lui répondit que pour la place, le roi lui en avait confié la garde et qu'il ne la rendrait pas ; quant à la mort de son fils, il lui donnerait le couteau pour l'égorger. Et il lui lança par-dessus les créneaux un couteau en ajoutant qu'il voudrait voir tuer ce fils et cinq autres, s'il les avait, avant de lui rendre la ville du roi son seigneur. Dans sa rage, le prince Don Juan fit massacrer l'enfant sous les yeux de son père, mais malgré tout, il ne put jamais prendre Tarifa [13]. »

Les chroniqueurs ajoutent qu'Alonso Perez dominant sa douleur se mit à table avec sa femme. Mais le peuple qui, du haut des remparts, avait assisté à l'assassinat de l'enfant s'étant répandu dans la ville en poussant des cris d'horreur, il se leva pour connaître la cause de cet émoi, et l'ayant appris il retourna chez lui en disant : « Je croyais que les Mores entraient dans la place [14]. »

Pour le récompenser de sa fidélité, Don Sanche joignit aux armes d'Alonso Perez ce bras jetant un poignard que l'on voit peint sur le fond de la niche où est placée la statue et à ses noms patronymiques le surnom de *El Bueno* (le bon, le fidèle) rarement oublié quand il est fait mention de lui.

Quoi qu'en ait dit Cean Bermudez, il serait audacieux de prétendre que la statue orante du héros ait été modelée par Montañes et soit à la ressemblance du défenseur de Tarifa ; il est même intéressant de constater qu'Alonso Perez ne porte pas le costume en usage à la fin du XIII[e] siècle et qu'il est plutôt armé à la mode du milieu du XV[e]. D'autre part, si, comme on pense en avoir la preuve, la statue fut exécutée d'après une autre plus ancienne, il se pourrait qu'elle reproduisît quelques traits du modèle.

Le mausolée de Doña Maria Alfonsa Coronel femme d'Alonso Perez est situé du côté de l'épître en face de celui de son mari (*phot.* 240).

Doña Maria porte sur la tête un voile blanc d'étoffe légère, tandis que la robe de damas aux plis larges et puissants est d'un rouge sombre que réveillent quelques broderies d'or. Les manches tombantes sont ornées de nœuds en passementerie noire. Enfin sur les épaules s'étale un manteau brun foncé. Le coussin est rouge et une étoffe rouge également, mais damassée de blanc et de vert habille le prie-Dieu.

Si l'on en juge au costume de Doña Maria, au style général et à la valeur de l'œuvre en parfaite harmonie avec l'armure de Guzman le Bon et les qualités artistiques de sa statue, on est autorisé à penser qu'elles sont toutes deux de la même main. Les raisons données dans ces derniers temps pour attribuer la première à Montañes et la seconde à un sculpteur qui aurait copié un original du grand artiste ne me semblent pas décisives et ne prévalent pas contre le parallèle qui s'établit entre ces œuvres et contre la comparaison de ces mêmes œuvres avec le saint Jérôme placé au-dessus de l'autel. Je conviens cependant que la note dominante des deux statues funéraires est grave, simple, majestueuse et s'harmonise avec le lieu où elles sont placées, leur destination funéraire et la vie tragique des personnages. La polychromie surtout en est très belle. Aussi bien ces qualités communes les rendent-elles précieuses, quel que soit le nom de l'auteur.

1614.

Montañes avait à peine terminé les sculptures du couvent de Santiponce qu'il entreprenait un crucifix pour la Chartreuse de Santa Maria de las Cuevas. Il lui fut commandé par don Mateo Vasquez de Leca, archidiacre de Carmone et chanoine de la cathédrale de Séville et fut offert pour le maître-autel de



Planche LXV. — ADORATION DES BERGERS.

Retable de l'Eglise de Santiponce. — Bois peint. — Bas-relief exécuté dans l'atelier de Montañes.
Phot. inédite de l'Auteur.

(Page 160)

Quoi qu'en ait dit Cean Bermudez, il serait audacieux de prétendre que la statue orante du héros ait été modelée par Montañes et soit à la ressemblance [illegible] de Tarifa ; il est même intéressant de constater qu'Alonso Perez ne porte pas le costume en usage à la fin du XIIIe siècle et qu'il est plutôt armé à la mode du milieu du [illegible]. D'autre part, si, comme on pense en avoir la preuve, la statue fut exécutée d'après une autre plus ancienne, il se pourrait qu'elle reproduisît quelques traits du modèle.

Le mausolée de Doña Maria Alfonsa Coronel femme d'Alonso Perez est situé du côté de l'épître en face de celui de son mari (*phot.* 240).

Doña Maria porte sur la tête un voile blanc d'étoffe légère, tandis que la robe de damas aux plis larges et puissants est d'un rouge sombre que réveillent quelques broderies d'or. Les manches tombantes sont ornées de nœuds en passementerie noire. Enfin sur les épaules s'étale un manteau brun foncé. Le coussin est rouge et une étoffe rouge également, mais damassée de blanc et de vert [illegible].

[illegible] de Doña Maria, au style général et à la valeur de [illegible] Bon et les qualités [illegible] toutes deux de [illegible] pour attribuer la [illegible] copié un original du [illegible] pas contre le parallèle qui s'établit entre ces [illegible] comparaison de ces mêmes œuvres avec le saint Jérôme placé [illegible]. Je conviens cependant que la note dominante des deux statues [illegible] grave, simple, majestueuse et s'harmonise avec le lieu où elles sont [illegible] destination funéraire et la vie tragique des personnages. La polychromie [illegible] en est très belle. Aussi bien ces qualités communes les rendent-elles [illegible], quel que soit le nom de l'auteur.

Montañes avait à peine terminé les sculptures du couvent de Santiponce qu'il entreprenait un crucifix pour [illegible] de Santa Maria de las Cuevas. Il lui fut commandé par don Mateo [illegible] de Leca, archidiacre de Carmone et chanoine de la cathédrale de Séville et fut offert pour le maître-autel de



PL. 65

la chapelle sous la condition formelle qu'il ne serait jamais déplacé [15]. Le donateur n'avait pas prévu les tempêtes révolutionnaires où devaient sombrer tant d'œuvres d'art. Le Christ de Montañes fut heureusement sauvé du naufrage et on l'admire aujourd'hui à Séville dans la sacristie des Calices de l'église métropolitaine. Exécuté par le maître dans la belle période de sa vie artistique, il est à mon sens la plus belle image du divin supplicié qui ait jamais été produite (pl. LXVI). Le crucifix de marbre blanc dont l'Escurial s'enorgueillit à juste titre et que Benvenuto Cellini tailla de sa main dans un bloc de Carrare lui est inférieur; le seul, qui sans l'égaler, mérite de lui être comparé se trouve dans une petite église du faubourg de Triana (Pl. LXXIX). Il en sera bientôt parlé.

Un passage cité plus haut de « L'Art de la peinture » nous apprend que le Christ des Calices fut confié à Pacheco qui le polychroma dans la manière mate qu'il préconisait alors. C'est une étude de nu très poussée, très harmonieuse et qui fait honneur au grand peintre dont elle est l'œuvre.

1614-1617?

Le retable du maître-autel de Santa Clara, ceux de quatre autels de la nef et l'ensemble des statues et des sculptures qui les ornent furent exécutés suivant quelques critiques durant la première partie de la vie de Montañes [16]. A mon avis, la notoriété de l'artiste n'était pas assez grande avant l'époque où la cathédrale et la maison professe des Jésuites lui demandèrent l'enfant Jésus et les statues de saint Ignace et de saint François Xavier pour qu'on lui ait confié un travail de cette importance. Puis, je relève entre les retables de Santa Clara et de San Isidro del Campo des analogies telles dans le plan, la disposition des bas-reliefs et des statues, l'architecture et les ornements, que je les place à des dates bien voisines. Cette manière de voir est d'ailleurs confirmée par le procès que l'auteur soutint contre Pacheco, précisément à propos du retable de Santa Clara, et qui se termina en 1622 [17]. Il est donc probable que la peinture litigieuse fut entreprise autour de 1619 et que les sculptures remontent à quelques années à peine auparavant. Une date rapprochée de 1615 conviendrait parce que à partir de 1617 la vie de Montañes est si remplie qu'il ne saurait être question d'y placer les travaux de Santa Clara.

Les retables du maître-autel et des autels de la nef sont remarquables aux

mêmes titres. Le premier a malheureusement été remanié depuis la mort de son auteur et surchargé d'ornements de mauvais goût. En l'état actuel, il comporte l'image de la sainte sous le vocable de qui l'église est placée (*phot.* 241), le Christ, Dieu le Père, une Conception, quatre bas-reliefs et des statuettes.

La Conception dominait autrefois un des quatre autels répartis dans la nef tandis que saint François, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste occupaient les trois autres. Il m'a paru que la Conception et le saint Jean-Baptiste étaient très beaux, mais la Vierge est placée si haut et le Précurseur est couvert de couches de vernis si multiples et si épaisses que je réserve mon appréciation. On peut admirer saint François en toute confiance (*phot.* 242). Encore faut-il le dépouiller des gloires, des auréoles, des oriflammes, des fleurs, des ex-voto, des scapulaires et des rosaires qui le surchargent et le déparent.

On ne saurait quitter Santa Clara, sans parler de ces anges qui volent sous les voûtes devant les autels des églises de Séville et aux mains de qui sont suspendues les lampes du saint Sacrement (*phot.* 243). Ils sont en général d'un art médiocre. Ceux de Santa Clara font exception et je ne serais pas surpris qu'ils ne sortissent de l'atelier du maître ou qu'ils ne fussent l'œuvre de l'un de ses bons élèves. Ils sont gracieux comme les jeunes femmes qui servirent de modèles, costumés à ravir dans le goût romain du XVIIe siècle et enveloppés de draperies légères que la rapidité du vol soulève et fait flotter autour de leur corps svelte et délicat. La polychromie en est aussi aérienne que le modelé : une robe d'or semée de fleurs blanches, roses et bleues en partie recouverte par une cape gris de lin bordée d'un filet d'or ; sur la tête, un casque d'or surmonté de panaches blancs; aux pieds, des bottes de cuir fauve avec des retroussis d'or. Les ailes où des rangs de plumes d'or alternent avec des plumes gris de lin prennent sous la lumière incidente des diaprures et des chatoiements d'un très heureux effet.

1617-1620.

Outre l'admirable crucifix dont il a été parlé, la Chartreuse de Santa Maria de las Cuevas possédait de Montañes un saint Bruno [18], puis une Vierge et un saint Jean-Baptiste placés sur deux retables du chœur des laïques [19]. Ces trois statues conservées aujourd'hui au musée provincial de Séville sont sorties de l'atelier de Montañes, mais elles ne doivent pas être rangées au nombre de ses œuvres



Planche LXVI. — Crucifix des Calices.

Sacristie de la cathédrale de Séville. — Bois peint. — Sculpture de Montañes, peinture de Pacheco
Phot. Lacoste. Madrid.

Page 143

[illegible] été remanié depuis la mort de son [illegible] mauvais goût. En l'état actuel, il comporte [illegible] de qui l'église est placée (*phot.* 241), le Christ, [illegible], quatre bas-reliefs et des statuettes.

[illegible] dominait autrefois un des quatre autels répartis dans la nef [illegible] François, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste occupaient les trois autres. Il m'a paru que la Conception et le saint Jean-Baptiste [illegible] mais la Vierge est placée si haut et le Précurseur est couvert [illegible] vernis si multiples et si épaisses que je réserve mon appréciation. [illegible] peut admirer saint François en toute confiance (*phot.* 242). Encore [illegible] dépouiller des gloires, des auréoles, des oriflammes, des fleurs, des ex-voto, des scapulaires et des rosaires qui le surchargent et le déparent.

On ne saurait quitter Santa Clara sans parler de ces anges qui volent sous les voûtes devant les autels des églises de Séville et aux mains de qui sont suspendues les lampes du saint Sacrement (*phot.* 243). Ils sont en général d'un art médiocre. Ceux de Santa Clara font exception et je ne serais pas surpris qu'ils ne [illegible] ou qu[illegible] de l'un de ses bons [illegible] de modèles, costumés [illegible] draperies légères [illegible] rapidité du vol soulève et fait flo[illegible] sveltes et délicat. [illegible] en est aussi aérienne qu[illegible] robe d'or semée de [illegible] roses et bleues en partie [illegible] par une cape gris de lin [illegible] d'or; sur la tête, un casque d'or surmonté de panaches blancs; aux pieds des bottes de cuir fauve avec des retroussis d'or. Les ailes où des rangs de plumes d'or alternent avec des plumes gris de lin prennent sous la lumière incidente des diaprures et des chatoiements d'un très heureux effet.

[illegible]-1620

Outre l'admirable crucifix dont il a été parlé, la Chartreuse de Santa Maria [illegible]

Jean-Baptiste placés sur deux retables du chœur des laïques[19]. Ces trois statues conservées aujourd'hui au musée provincial de Séville sont sorties de l'atelier de Montañes, mais elles ne doivent pas être rangées au nombre de ses œuvres



PL. 66

personnelles. A mon avis, elles sont de l'un de ses meilleurs élèves, Solis, qui fut pour ce travail un aide précieux et un collaborateur dévoué.

La Vierge du type que les Espagnols désignent sous le nom de *Rosario* est néanmoins charmante avec sa robe rose clair et son manteau bleu céleste semé de fleurs et couvert d'un réseau de fines écailles d'or. Elle tient dans ses bras l'enfant Jésus à qui le peintre a donné une robe très pâle, d'un azur que relève un léger damas d'or (*phot.* 244). C'est la Vierge classique souvent reproduite par les imagiers du Moyen âge. Elle fut terminée en 1617.

Je me bornerai à citer le saint Jean-Baptiste. La statue de saint Bruno, de trois ans postérieure à celle de la Vierge, présente les mêmes qualités relatives. Je tiens à la mentionner parce qu'elle fut toujours admirée et aussi parce qu'elle a servi de modèle à des figures supérieures à l'original (*phot.* 246). La polychromie en est très simple. Un visage émacié, pâli par les jeûnes, une robe et un scapulaire blancs ne se prêtaient pas à l'emploi de couleurs bien variées.

1619-1623.

Ce fut en 1619 seulement que l'artiste conçut l'idée de ces Christs de *Pasión*, à qui sa piété et son talent donnèrent une expression si douloureuse. Le premier en date, le *Señor del Gran Poder* connu aussi sous le nom de *Nuestro Padre Jesús del Gran Poder* fut exécuté pour la célèbre confrérie fondée vers le milieu du XVe siècle par les ducs de Medina Sidonia sous le titre de *Cofradía de Cristo del Gran Poder Santísimo y Madre de Dios del Traspaso.* Il jouit à Séville d'une réputation et a toujours été l'objet d'une vénération très grandes. En raison même de l'affluence des fidèles, et pour le soustraire aux démonstrations d'une piété dangereuse, il occupe dans l'église de San Lorenzo le fond d'une chapelle obscure aux lambris de chêne doré et aux tentures de velours incarnat. Placé très haut, sous un baldaquin dont une grille défend l'approche, entouré de cierges qui l'éclairent d'une manière inégale, on le devine beau, mais on le voit mal. On en apprécie la valeur avec d'autant plus de difficulté qu'il est vêtu de robes somptueuses, ne laissant à découvert que la tête, les mains et les pieds. Je dois à l'obligeance du chapelain, M. l'abbé D. Manuel Serrano y Ortega, deux photographies qu'il était seul en situation de faire et dont l'une, malheureusement, a été prise de trop bas (Pl. LXVII et LXVIII).

Le Christ s'avance portant sur les épaules le sommet de la croix, dont le pied est soutenu dans les processions par le Cyrénéen (Pl. LXVII, fig. 1). Pourtant il n'avait pas été étudié dans cette attitude. Une description laissée par Diego Jose de Cadix donne à ce sujet des renseignements précis.

« Le Christ, dit-il, porte la croix, non pas à la manière habituelle et comme les autres images de Jésus de Nazareth, mais il l'embrasse amoureusement de manière que le bois ou mât de la croix repose par la base devant les pieds du Seigneur, s'appuie à son épaule et apparaît dressé et quasi tout droit. Malgré sa singularité, cette représentation inusitée du Christ n'importune, ni ne violente nos sentiments et ne laisse pas d'inspirer des pensées pieuses et dévotes. »

Il est à présumer que les membres de la confrérie du *Gran Poder* ne partageaient pas tous cette manière de voir, car ils firent scier et raboter les bras, les montèrent sur des pivots et, après quelques essais, leur donnèrent la position où on les voit aujourd'hui [20] (Pl. LXVII, fig. 2). Cette profanation nous a privés d'un Christ rappelant dans son attitude les Christs de Pitié où les Christs Triomphants dont on possède en France de nombreuses variantes.

Grand, énergique, vigoureux, divin dans son humanité, Jésus est couvert d'une simple draperie autour des reins. Aujourd'hui, nul ne le voit plus ainsi. Les membres de la confrérie du *Gran Poder* se rendent bien compte du crime artistique dont ils sont complices en habillant d'or et de velours une admirable statue et en lui conservant l'attitude actuelle, mais ils craignent de blesser les fidèles innombrables qui exigent pour les saintes images des ajustements et des bijoux somptueux cadrant avec l'idée qu'ils se font de la splendeur et de la richesse où vivent les habitants des cieux. Puis, si on le dévêtait, le Christ apparaîtrait avec ses bras sciés aux épaules, ses mortaises, ses plaies et la confrérie a trop le respect de son passé pour publier un pareil crime.

L'église paroissiale de San Lorenzo, dont fait partie la chapelle du *Gran Poder* possède d'autres belles œuvres de Montañes telles que le retable du maître-autel où l'artiste a placé la statue du saint entre des bas-reliefs représentant des épisodes de sa vie et au-dessous d'un crucifix disposé dans le couronnement [21]. Leurs grandes qualités disparaissent auprès de la statue dont le renom séculaire remplit l'église entière.



Planche LXVII. — Christ du Gran Poder.

Eglise de San Lorenzo à Séville. — Bois peint. — Sculpture de Montañes. — Phot. Lévy.

Pages [illegible]

Le Christ s'avance portant sur les épaules le sommet de la croix, dont le pied est soutenu dans les processions par le Cyrénéen (Pl. LXVII, fig. 1). Pourtant il n'avait pas été étudié dans [illegible]. Une description laissée par Diego José de Cadix donne [illegible] renseignements précis.

« Le Christ [illegible] la croix, non pas à la manière habituelle et comme les [illegible] Jésus de Nazareth, mais il l'embrasse amoureusement de [illegible] ou mât de la croix repose par la base devant les pieds [illegible] à son épaule et apparaît dressé et quasi tout droit. [illegible] rarité, cette représentation inusitée du Christ n'importune, [illegible] nos sentiments et ne laisse pas d'inspirer des pensées pieuses et [illegible]

Il est à présumer que les membres de la confrérie du *Gran Poder* ne partageaient pas tous cette manière de voir, car ils firent scier et raboter les bras, les montèrent sur des pivots et, après quelques essais, leur donnèrent la position où on les voit aujourd'hui [illegible] (Pl. LXVII, fig. 2). Cette profanation nous a privés d'un Christ rappelant dans son attitude [illegible] de Paris ou les Christs Triomphants [illegible] en France de [illegible]

[illegible] Jésus est couvert d'une [illegible] ne le voit plus ainsi. [illegible]

artistique dont ils sont [illegible] en [illegible] de velours une admirable statue et en lui conservant l'attitude [illegible] ils craignent de blesser les fidèles innombrables qui exigent pour les [illegible] des ajustements et des bijoux somptueux cadrant avec l'idée qu'ils se font de la splendeur et de la richesse où vivent les habitants des cieux. [illegible], si on le dévêtait, le Christ apparaîtrait avec ses bras sciés aux épaules, ses mortaises, ses plaies et la confrérie a trop le respect de son passé pour publier un pareil crime.

L'église paroissiale de San Lorenzo, dont fait partie la chapelle du *Gran Poder* possède d'autres belles œuvres de Montañés telles que le retable du maître-autel où l'artiste a placé la statue du saint entre des bas-reliefs représentant des épisodes de sa vie et au-dessous d'un crucifix disposé dans le couronnement [21]. Leurs grandes qualités disparaissent auprès de la statue dont le renom séculaire remplit l'église entière.



1623.

Le Christ de la confrérie du *Gran Poder* fut accueilli avec une telle faveur, excita une admiration si profonde et si unanime que Montañes en fit une réplique connue sous le nom de *Señor de la Pasiòn* pour le couvent de la *Merced Calzada* de Séville (couvent des moines chaussés de la Merci). La réplique a subi la même transformation que l'original et comme lui, les fidèles ne la voient que vêtue. Elle était l'œuvre de prédilection de Montañes. Quand le Jésus de la Passion sortait durant la semaine sainte, on raconte que l'artiste le cherchait au débouché des rues, hors de lui, absorbé et surpris d'avoir pu lui donner une pareille expression de souffrance jointe à une pareille beauté. Sans en être l'auteur, je partage ce sentiment et j'ai toujours contemplé avec émotion cette tête puissante où se lisent tant de douleur et de résignation (*phot.* 246, 247). Le *Señor de la Pasiòn* se trouve aujourd'hui dans l'église paroissiale *del Salvador* avec un groupe de sainte Anne et de la Vierge attribué par habitude à Montañes. Cette dernière œuvre est simplement intéressante.

1627.

Le maître-autel de Santo Domingo de Portaceli était surmonté d'une statue du saint sous le vocable de qui l'église avait été élevée (*phot.* 248). Elle y avait été placée en 1627. Depuis elle a été rejoindre au musée la Vierge et le saint Bruno de la Chartreuse de las Cuevas. Je ne partage pas l'admiration générale qu'elle provoque et qu'elle n'inspirerait pas, sans doute, si elle n'était pas de Montañes. C'est un très beau morceau de sculpture, tout le monde est d'accord là-dessus et j'en conviens tout le premier, mais après avoir admiré le saint Jérôme de Santiponce, le Crucifix des Calices, la tête du Jésus de la Passion on devient peut-être injuste et sûrement exigeant.

La liste des saints et des Christs dont le grand artiste sévillan serait l'auteur pourrait être prolongée. Elle comprendrait encore des œuvres remarquables. Parmi les meilleures, je placerai le Christ du Calvaire (*phot.* 249) appartenant à la paroisse de San Ildefonso, il est une réplique du crucifix des Calices, puis, le Christ de *Guía* ou des *Siete caidas* (*phot.* 250) dont la tête fut copiée sur celle du *Señor de la Pasión* [22].

1630.

Dès que l'art national bégaya, les Espagnols s'attachèrent à Marie parce qu'elle est la grâce et la beauté tempérant l'ascétisme et la sévérité du culte. Les premiers modèles furent sans doute des vierges apportées de France. La mère du Christ, tantôt debout, tantôt assise, tenait Jésus dans les bras ou sur les genoux. Puis les Flamands apparurent et avec eux, les Vierges tragiques des descentes de croix et des mises au tombeau. L'on sait avec quel art les écoles du Nord de l'Espagne les rendirent (Pl. XXXV, XLII). Leurs artistes excellèrent aussi dans la représentation de ces *Dolorosas*, de ces Vierges des Angoisses, où demeurée seule, au pied de la croix, accablée par la douleur, la mère pleure un fils adoré (Pl. XLIII, XLV, L, LII).

Loin de suivre l'exemple du Nord, les écoles de Séville étaient en général restées fidèles aux représentations de la Vierge jeune et heureuse et en avaient peint et modelé des images exquises. Il était réservé à Montañes, tout en recueillant l'héritage de Pedro Millan et de l'auteur inconnu de la *Virgen del Reposo*, de s'attacher à un autre mystère, à celui que les Espagnols désignent sous le nom de *Concepción*. La première en date paraît être la *Concepción* de la cathédrale entreprise dans la robuste vieillesse de l'artiste. Des époques antérieures à 1630, on connaît bien la Vierge du Rosaire, mais outre qu'elle est loin de valoir cette dernière statue, elle dénote une préoccupation toute différente. L'image exposée dans la cathédrale à la vénération des fidèles n'est plus une représentation, elle est un symbole, elle ne montre pas la mère du Christ dans un acte de sa vie terrestre, elle synthétise le mystère de l'Immaculée Conception et elle est tellement pure, tellement affinée que la chrétienté entière l'a depuis longtemps adoptée comme un type hiératique.

L'historique de l'Immaculée Conception, c'est-à-dire de Marie *conçue sans péché* qu'il faut se garder de confondre avec Marie *concevant sans péché* est peu connu. J'en donnerai un court résumé afin de rendre claire la pensée de Montañes et d'éviter les erreurs d'interprétation dont la traduction artistique de cette croyance a été l'objet.

A. — Les chanoines de Lyon instituent en 1139 la fête de la Conception de la Vierge. Saint Bernard désapprouve cette innovation. Marie, à son avis, fut sanc-



Planche LXVIII. — Tête du Christ du gran Poder.

Église de San Lorenzo à Séville. — Bois peint. — Sculpture de Montañes. — Phot. Gomez à Séville.

Pages 166. 167

Dès que l'art [illegible] les Espagnols s'attachèrent à Marie parce qu'elle est la [illegible] tempérant l'ascétisme et la sévérité du culte. Les premiers [illegible] doute des vierges apportées de France. La mère du Christ [illegible] tantôt assise, tenait Jésus dans les bras ou sur les genoux [illegible] apparurent et avec eux, les Vierges tragiques des descentes [illegible] et des mises au tombeau. L'on sait avec quel art les écoles du Nord de l'Espagne les rendirent (Pl. XXXV, XLII). Leurs artistes excellèrent aussi dans la représentation de ces *Dolorosas*, de ces Vierges des Angoisses, où demeurée seule, au pied de la croix, accablée par la douleur, la mère pleure un fils adoré (Pl. XLIII, XLV, L, LII).

Loin de suivre l'exemple du Nord, les écoles de Séville étaient en général restées [illegible] aux représentations de la Vierge jeune et heureuse et en avaient peint et modelé des images exquises. Il était réservé à Montañes, tout en recueillant l'héritage de Pedro Millan et de l'auteur inconnu de la *Virgen del Reposo*, de [illegible] à un autre mystère, à celui que les Espagnols désignent sous le nom de *Concepción*. La première en date [illegible] de la cathédrale entreprise dans la robuste [illegible] antérieures à 1630, on connaît bien la Vierge du [illegible] de valoir cette dernière statue, elle dénote une [illegible]. L'image exposée dans la cathédrale à la vénération des [illegible] une représentation, elle est un symbole, elle ne montre pas la mère du Christ dans un acte de sa vie terrestre, elle synthétise le mystère de l'Immaculée Conception et elle est tellement pure, tellement affinée que la chrétienté entière l'a depuis longtemps adoptée comme un type hiératique.

[illegible] de Marie *conçue sans* [illegible]

connu. J'en donnerai un [illegible] résumé afin de rendre claire la pensée de Montañes et d'éviter les erreurs d'interprétation dont la traduction artistique de cette croyance a été [illegible]

A. — Les chanoines de [illegible] instituent en 1130 la fête de la Conception de la Vierge. Saint Bernard désapprouve cette innovation. Marie, à son avis, fut sanc-



PL. 68

tifiée avant sa naissance, mais elle était déjà conçue quand elle bénéficia de cette grâce divine.

B. — Duns Scot mort en 1308 professe que l'Immaculée Conception est possible à la toute-puissance de Dieu et même probable. Les Franciscains embrassent son opinion, tandis que les Dominicains se rallient à celle de saint Thomas identique à celle de saint Bernard.

C. — Le concile de Bâle, en 1439, fait un dogme de « la croyance pieuse des Franciscains », mais ce concile frappé d'interdit pas Eugène IV n'eut pas d'autorité.

D. — Peu après, le pape Sixte IV, un Franciscain, défend sous peine d'excommunication aux deux parties de s'accuser d'hérésie en raison de leur opinion sur la conception de la Vierge, mais approuve en 1476 le nouvel office de l'*Immaculée Conception*. Jusqu'alors on avait fêté la *Conception*.

E. — En 1546, le concile de Trente ne comprend pas dans le décret concernant le péché originel la bienheureuse et immaculée Vierge Marie.

F. — De même que ce concile, les papes Alexandre VI, Pie V (1567), Paul V (1616 et 1617) et Grégoire XV (1622) confirment les constitutions de Sixte IV et interdisent toute discussion publique ou même privée.

G. — Alexandre VII dans la bulle *Sollicitudo* du 8 décembre 1661 déclare, tout en ne voulant pas *définir* le mystère, que selon la pieuse opinion approuvée par ses prédécesseurs, « Marie dès le premier moment de sa conception, en vertu d'une grâce particulière de Dieu et eu égard aux mérites de Jésus-Christ, avait été préservée de toute tache de péché originel », et ordonne que la fête du 8 décembre sera célébrée en y attachant ce sens, que quiconque se prononcera *scripto seu voce* contre cette doctrine sera poursuivi par les évêques et par l'Inquisition et que les livres hostiles seront prohibés. C'est à la suite de cette déclaration que Calderon composa un de ses plus célèbres *autos*, les *Ordenes Militares*[23], qui fut joué le jour du Corpus, en 1662, qui tombait cette année le 6 juin, c'est-à-dire six mois après la promulgation de la bulle du pape Alexandre VII.

H. — Enfin, cent quatre-vingt-treize ans plus tard, le 8 décembre 1854, Pie IX définit le dogme de l'Immaculée Conception en employant les mêmes termes que le pape Alexandre VII, son très éloigné prédécesseur dans la chaire de Saint-Pierre[24].

Dès le milieu du xve siècle, après que le concile de Bâle eut consacré le culte de *Marie conçue sans péché*, bien différent, ai-je dit, de celui de *Marie concevant sans péché* et, surtout, après que Sixte IV eut donné la bulle de 1476 accordant des indulgences à ceux qui célébreraient le culte de la *naissance immaculée* de Marie, les artistes avaient cherché une image emblématique qu'ils pussent offrir aux âmes pieuses. Mais dans les textes sacrés dont ils s'inspirèrent, ils prirent à la fois les passages relatifs à la Vierge *conçue* et à la Vierge *concevant* sans péché. Aussi bien voit-on paraître dans ces premières représentations l'arc lunaire « *pulchra ut luna* [25] » qui depuis les temps païens éveille l'idée de pureté parfaite et par conséquent de la naissance immaculée, en même temps que la porte close « *porta hæc clausa erit* [26] » et le jardin fermé « *hortus conclusus soror mea* [27] » qui sont des allusions directes à une virginité perpétuelle et par conséquent, à une virginale maternité. Dès cette époque, Marie conçue sans péché apparaît habillée d'une robe à grands plis, les mains jointes devant la poitrine, les cheveux épars sur les épaules, les pieds nus, planant au-dessus du Jardin fermé et de la Cité de Dieu et à côté de l'arc lunaire [28]. Au xvie siècle, le croissant descend du ciel et se place sous les pieds de la fille glorifiée de sainte Anne [29]. L'idée mystique qui présidait à ces représentations aussi bien que la pensée de reposer les pieds de la vierge chrétienne sur le croissant qui ornait le front de la vierge païenne impliquaient une image aérienne et céleste.

Les Espagnols très attachés à l'Immaculée Conception, comme le prouve le serment prêté par les membres des ordres militaires de défendre cette croyance en échange du vœu de chasteté qu'ils faisaient jusque-là, n'avaient pas attendu la bulle Sollicitudo de 1661 pour donner une représentation matérielle et synthétique de Marie Immaculée. Ils s'inspirènt des recherches faites en France, mais comme leurs artistes ne croyaient pas nécessaire de rappeler la perpétuelle virginité de Marie à des compatriotes qui n'en avaient jamais douté, ils ne conservèrent que l'attribut symbolique de la conception immaculée de la vierge dans le sein de sa mère et eurent la gracieuse pensée de l'entourer d'anges et de chérubins. L'image avait gagné en clarté et en correction. Pourquoi la France et parfois l'étranger ont-ils taxé les Espagnols d'ignorance et changé si longtemps leurs Conceptions en autant d'Assomptions? Sans doute pour la raison qui guida les Américains quand ils baptisèrent « Enterrement d'un enfant » le célèbre Angelus de Millet.

Doit-on faire honneur à Montañes, dont l'esprit apparaît lucide et pénétrant, de la simplification apportée à la représentation un peu confuse que les artistes français avaient donnée de la Vierge Immaculée? Je n'ose l'affirmer, tant il est difficile de trouver une démarcation dans le progrès et la marche des idées. Est-ce bien lui qui entoura le croissant de ces séraphins qui volent au milieu des nuages? En tous cas, la dignité et la souplesse de l'attitude, l'expression grave et pourtant sereine de la Conception lui appartiennent bien en propre. Si l'on analyse le mouvement, on s'apercoit que la Vierge porte sur la jambe droite et, que le buste est tourné vers la gauche tandis que la tête ramenée dans le plan général du corps est légèrement penchée en avant.

Le type est andalou, il a la noblesse naturelle, la beauté accomplie, les lignes pleines et pures de ces femmes dont les ancêtres se désaltérèrent aux eaux du Tigre ou connurent les déserts lointains de l'Hedjaz. Pourtant le port majestueux de la Vierge, de grands yeux baissés et le léger sourire perdu aux commissures des lèvres donnent à la figure une expression à la fois réfléchie et douce que les filles de Séville ne connaissent guère. Marie prie ou médite sur le mystère de sa naissance, aucune pensée funèbre ne l'en distrait ni ne l'attriste. Montañes sans exagérer les formes féminines, à la manière des Italiens et de Torrigiano en particulier, avait cependant choisi pour modèle une femme dans tout l'éclat de sa beauté. Si les lignes du corps sont chastement atténuées, elles donnent une grâce particulière aux plis de la robe et du manteau qui les accompagnent sans les souligner. Tel est le thème que le maître variera dans les détails mais auquel il restera toujours fidèle et que les peintres et les sculpteurs reproduiront après lui si souvent.

Parmi les Conceptions dont on fait honneur à Montañes, je mentionnerai celle de la cathédrale (Pl. LXIX et *phot.* 251 à 253) et celle de Santa Lucia (*phot.* 254) qui ont chacune leurs admirateurs. Certains artistes prétendent que la tête de la première est d'une incomparable beauté, que la seconde l'emporte par les draperies. Je ne sais sur quelles raisons sérieuses ils fondent leur jugement. Peut-être l'éclairage, le milieu ambiant ou la couleur ont-ils influé sur leurs appréciations, car elles ont l'une et l'autre le même mérite.

Dès 1779, on trouvait si belle la Conception de la cathédrale [30] que l'on décida de la dépouiller des vêtements dont les fidèles couvrent leurs saints de

prédilection. C'était là une pensée louable et à laquelle on ne saurait trop applaudir. Mais en même temps, et comme la peinture avait sans doute souffert du frottement des habits et peut-être aussi des mutilations nécessaires pour fixer ou attacher les couronnes et les bijoux, l'on rafraîchit et l'on refit les peintures anciennes. Si l'on se réfère au dessin des damas, il semble que le restaurateur s'inspira de la polychromie primitive et eut le bon goût de se borner à des retouches. Ce que l'on peut affirmer c'est que Pacheco, le peintre que Montañes avait associé à ses œuvres, rompit toute relation avec lui après le procès qui les divisa. Comme l'arrêt fut rendu en 1622, il resta sûrement étranger à la polychromie des Conceptions[31]. On le reconnaît et on le regrette.

En l'état actuel, la Conception de la cathédrale, comme les lys dont elle a la pureté sans tache, est vêtue d'une robe blanche que j'aimerais toute simple, mais que le peintre couvrit de fleurs d'or serties d'un mince filet brun. Un manteau noir enrichi de palmes d'or serties de rouge la recouvre en partie. D'une robe de dessous, on ne voit que le bout des manches rouges. Le teint est animé; les cheveux noirs ont des reflets couleur de rouille.

La seconde Conception se trouve dans la chapelle du Sagrario de San Julian. Elle vient de l'église de Santa Lucia, aujourd'hui désaffectée, et en a gardé le nom. Elle aussi porte la robe blanche brodée d'or, mais le manteau vert olive doublé d'une étoffe rouge incarnat la différencie de la Vierge de la cathédrale. L'une et l'autre reposent sur le croissant lunaire, l'une et l'autre ont à leurs pieds des anges couleur... d'ange traités avec le même amour par le sculpteur et par le peintre.

La Conception de San Clemente et celle de Santa Clara m'ont paru fort belles; toutefois, elles sont placées si haut que je n'ai pu les examiner de près. Quant à la Conception que l'Université de Séville s'enorgueillit de posséder, elle est moins parfaite que les précédentes *(phot.* 255, 256).

Je ne sais si Montañes quand il en eut obtenu le droit, polychroma lui-même ses statues. Je ne le pense pas, il était surchargé de travaux et n'aurait pas trouvé le temps de manier tour à tour la gouge et le pinceau. Ce qu'il souhaitait c'était rompre avec un peintre en très grande réputation dont il était obligé de subir la loi au lieu de lui dicter ses volontés. Ce qu'il voulait, c'était, à l'exemple des grands sculpteurs de Valladolid, exercer un commandement et une



Planche LXIX. — CONCEPTION.

Cathédrale de Séville. — Bois peint et doré. — Sculpture de Montañes. — Phot. inédite de l'Auteur.

(Page 171)

prédilection. C'était là une [illegible] et à laquelle on ne saurait trop applaudir. Mais en [illegible] la peinture avait sans doute souffert du frottement des [illegible] des mutilations nécessaires pour fixer ou attacher les [illegible] l'on rafraîchit et l'on refit les peintures anciennes. [illegible] dessin des damas, il semble que le restaurateur s'inspira de [illegible] primitive et eut le bon goût de se borner à des retouches. [illegible] affirmer c'est que Pacheco, le peintre que Montañes [illegible], rompit toute relation avec lui après le procès qui les [illegible] et fut rendu en 1622, il resta sûrement étranger à la polychromie des Conceptions[1]. On le reconnaît et on le regrette.

[illegible] état actuel, la Conception de la cathédrale, comme les lys dont elle a la pureté sans tache, est vêtue d'une robe blanche que j'aimerais toute simple, mais que le peintre couvrit de fleurs d'or serties d'un mince filet brun. Un manteau noir enrichi de palmes d'or serties de rouge la recouvre en partie. D'une robe de dessous, on ne voit que le bout des manches rouges. Le teint est animé; les cheveux noirs ont des reflets couleur de rouille.

La seconde Conception se trouve dans la chapelle du Sagrario de San Julian. Elle vient de l'église de Santa Lucia, aujourd'hui [illegible], et en a gardé le nom. Elle aussi porte la robe blanche [illegible] le manteau vert olive doublé d'une étoffe rouge incarnat la différencie de la Vierge de la cathédrale. L'une et l'autre reposent sur le croissant lunaire, l'une et l'autre ont à leurs pieds des anges couleur... d'ange traités avec le même amour par le sculp-

[illegible]

La Conception de San Clemente et celle de Santa Clara m'ont paru fort belles; toutefois, elles sont placées si haut que je n'ai pu les examiner de près. Quant à la Conception que l'Université de Séville s'enorgueillit de posséder, elle est moins parfaite que les précédentes (*pl.* 255, 256).

Je ne sais si Montañes, quand il en eut obtenu le droit, polychroma lui-même ses statues. Je ne le pense pas, il était surchargé de travaux et n'aurait pas trouvé le temps de manier tour à tour la gouge et le pinceau. Ce qu'il souhaitait c'était rompre avec un peintre en très grande réputation dont il était obligé de subir la loi au lieu de lui dicter ses volontés. Ce qu'il voulait, c'était, à l'exemple des grands sculpteurs de Valladolid, exercer un commandement et une



PL. 69

direction incontestée sur les peintres comme sur les praticiens qu'il choisissait pour collaborateurs. Un contrat passé en 1641 fournit à ce sujet des détails intéressants et nous fait peut-être connaître le nom de l'artiste qui prit dans ses bonnes grâces la succession de Pacheco. Il se nommait Jacinto Soto, exerçait à Séville la profession de damasseur et de doreur. Dans la pièce dont il est fait mention, il s'engage moyennant des acomptes mensuels de cinq cents réaux à polychromer le retable de San Miguel de Xeres dont Montañes avait l'entreprise [32]. A la forme du payement, on comprend que Jacinto Soto acceptait la direction artistique de Montañes.

1635-1636.

Montañes avait atteint un âge très avancé quand, le Grand Duc de Toscane ayant manifesté l'intention d'offrir à Philippe IV une statue équestre à la ressemblance de son royal ami, on appela le maître à Madrid pour y modeler le buste du souverain. C'était en 1636, comme il résulte d'une pétition où cette date est indiquée par l'artiste lui-même.

Montañes quitta Séville, s'éloigna de son atelier et, au rapport de ses contemporains, exécuta un véritable chef-d'œuvre. Le moulage envoyé en Italie, est perdu, mais il servit de modèle au sculpteur Pietro Tacca dont l'œuvre décore à Madrid la place de l'Orient.

Durant le séjour de Montañes dans la capitale de l'Espagne, et tandis qu'il modelait la tête gigantesque du roi, Velasquez fit de lui un superbe portrait. Bien que le maître sévillan n'ait pas conservé la beauté qu'on retrouve dans une image bien antérieure (*phot.* 257, 258), les traits sont énergiques et puissants, le front est large et pensif, les yeux sont profonds et interrogateurs. L'artiste n'avait pas moins de soixante et quinze ans quand il posa devant son ami [33].

1640.

Dès 1609, Montañes et Juan Oviedo s'étaient engagés par contrat passé le 22 septembre devant Juan de Contreras à exécuter le retable de San Miguel, à Cadix. Le 26 novembre de la même année, Montañes conservait seul l'entreprise des travaux qu'il devait commencer le 1er janvier 1610 et pour lesquels il

était stipulé un forfait de 8 200 ducats. Retenu à Séville par les sculptures de Santiponce il renouvelle le contrat en 1613, obtient délais sur délais et ne se trouve en état de tenir sa promesse que trente et un ans après l'avoir faite. Le peintre qui se chargea de la polychromie fut ce Jacinto Soto dont je viens de citer le nom. A part ce spécialiste, il dut appeler ses élèves à son aide et leur rétrocéda une partie de son traité. Josef de Arce et sa femme Maria de Arce sculptèrent dans ces conditions une partie des bas-reliefs, tandis qu'il terminait au cours de 1641 ceux dont il avait gardé la charge [34].

Si le saint Bruno de la cathédrale de Cadix est de Montañes, comme tout le laisse supposer, c'est vers l'époque où le grand artiste entra en relations avec le chapitre, qu'il faut, sans doute, placer cette image restée peu connue. Elle est pourtant très belle et, au surplus, se présente assise, attitude fort rare dans les œuvres du maître (Pl. LXX).

Le retable de Cadix est le dernier travail de Montañes sur lequel j'ai pu trouver des renseignements. Son auteur n'abandonna ni l'ébauchoir, ni la gouge, mais des élèves jeunes et actifs lui avaient succédé dans la faveur des chapitres et des prieurés. Le grand maître sévillan s'éteignit en 1649 [35] chargé d'ans et de gloire, laissant comme héritiers artistiques des disciples qui, sans l'égaler, entretinrent autour de l'école une renommée éclatante et durable.

Il est impossible de parler de Montañes sans faire connaître le peintre qui fut son collaborateur dévoué jusqu'au jour bien fâcheux pour l'art où ils rompirent une association heureuse et féconde.

L'honneur d'avoir été le maître et le beau-père de Don Diego Velasquez de Silva eût assuré une notoriété éternelle à Francisco Pacheco, s'il ne l'eût conquise par son triple talent de peintre, de critique et de poète [36]. Pacheco naquit à Séville vers 1571, — il était par conséquent plus jeune que Montañes — y apprit la peinture et s'éprit dès son adolescence des œuvres de Raphaël qu'il étudia, écrit-il, avec passion. Il n'entre pas dans mon sujet de parler des tableaux, des dessins, des portraits et des miniatures qui assirent sa réputation [37], ni de l'école célèbre qu'il dirigeait à Séville [38]. Il suffira de savoir qu'en 1600, âgé de dix-neuf ans à peine, il l'emporta sur Alonso Vasquez, devant qui chacun s'inclinait à cette époque, et fut choisi pour peindre six grandes toiles destinées au couvent de la *Merced Calzada* et représentant des épisodes empruntés à la vie de San Ramon.



Planche LXX. — SAINT BRUNO

Cathédrale de Cadix. — Bois peint. — Sculpture attribuée à Montañes
Phot. Lacoste, Madrid

(Page [illegible])

était stipulé un forfait de 8200 ducats. Retenu à Séville par les sculptures de Santiponce il renouvelle le contrat en 1613, obtient délais sur délais et ne se trouve en état de tenir sa promesse que trente et un ans après l'avoir faite. Le peintre qui se chargea de la polychromie fut ce Jacinto Soto dont je viens de citer le nom. A part ce spécialiste, il dut appeler ses élèves à son aide et leur rétrocéda une partie de son traité. Josef de Arce et sa femme Maria de Arce sculptèrent dans ces conditions une partie des bas-reliefs, tandis qu'il terminait au cours de 1641 ceux dont il avait gardé la charge [34].

Si le saint Bruno de la cathédrale de Cadix est de Montañes, comme tout le laisse supposer, c'est vers l'époque où le grand artiste entra en relations avec le chapitre, qu'il faut, sans doute, placer cette image restée peu connue. Elle est pourtant très belle et, au surplus, se présente assise, attitude fort rare dans les œuvres du maître (Pl. LXX).

Le retable de Cadix est le dernier travail de Montañes sur lequel j'ai pu trouver des renseignements. Son auteur n'abandonna ni l'ébauchoir, ni la gouge, mais des élèves jeunes et actifs lui avaient succédé dans la faveur des chapitres et des prieures. Le grand maître sévillan s'éteignit en 1649 [35] chargé d'ans et de gloire, laissant comme héritiers artistiques des disciples qui, sans l'égaler, entretinrent autour de l'école une renommée éclatante et durable.

Il est impossible de parler de Montañes sans faire connaître le peintre qui fut son collaborateur dévoué jusqu'au jour bien fâcheux pour l'art où ils rompirent une association heureuse et féconde.

L'honneur d'avoir été le maître et le beau-père de Don Diego Velasquez de Silva eût assuré une notoriété éternelle à Francisco Pacheco, s'il ne l'eût conquise par son triple talent de peintre, de critique et de poète [36]. Pacheco naquit à Séville vers 1571, — il était par conséquent plus jeune que Montañes — y apprit la peinture et s'éprit dès son adolescence des œuvres de Raphaël qu'il étudia, écrit-il, avec passion. Il n'entre pas dans mon sujet de parler des tableaux, des dessins, des portraits et des miniatures qui assirent sa réputation [37], ni de l'école célèbre qu'il dirigeait à Séville [38]. Il suffira de savoir qu'en 1600, âgé de dix-neuf ans à peine, il l'emporta sur Alonso Vasquez, devant qui chacun s'inclinait à cette [illegible] grandes toiles destinées au couvent de la *Merced Calzada* et représentant des épisodes empruntés à la vie de San Ramon.



PL.

Peu de temps après, en 1603, Don Fernando Ribera, troisième duc d'Alcala, lui demandait de s'inspirer de la fable de Dédale et d'Icare et de décorer à la détrempe une salle du palais connu sous le nom de *Casa de Pilatos*.

J'ai dit au début de ce travail, quels liens étroits avaient uni d'abord la vieille peinture à fresque et la peinture des reliefs. Plus tard, les damasseurs sous la double influence des artistes flamands et de leur pieuse clientèle enrichirent d'or jusqu'à les surcharger les vêtements des saintes figures et introduisirent sur la palette plusieurs tons qu'en avaient exclus leurs prédécesseurs. A Valladolid, Gregorio Hernandez protesta contre cet abus des couleurs et des ors et ramena la peinture des reliefs dans son ancienne voie. Tout d'abord, son exemple ne fut pas suivi dans le Sud. Pacheco, qui était un artiste curieux, un chercheur et un érudit et qui avait fait de longues stations à Madrid, à l'Escurial et à Tolède, connut-il les statues de Hernandez et de Juan de Juni, ou bien les études entreprises quand il eut à décorer le palais du duc d'Alcala lui montrèrent-elles combien les procédés de la détrempe convenaient à la peinture des figures en relief? De toute manière, il remit en honneur la polychromie des anciens statuaires espagnols, se spécialisa dans la peinture des reliefs et devint le collaborateur des deux plus grands sculpteurs de son époque : Gaspar Nuñez Delgado et Juan Martinez Montañes. Les critiques et les artistes du XVIIe siècle citent comme son chef-d'œuvre la peinture d'une statue de *Nuestra Señora de la Expectación* qu'il exécuta pour la comtesse d'Olivares[39]. Celle-ci la donna au couvent des Franciscains Déchaussés de Castillera de la Cuesta qu'elle venait de fonder dans les environs de Séville[40]. Je ne l'ai pas vue et je ne sais même pas si elle existe encore, mais j'ai pu admirer à loisir le saint Jérôme de Santiponce et le Christ des Calices et j'ai reconnu combien était fondée l'admiration que professaient ses contemporains pour l'auteur de la polychromie.

Le mauvais éclairage de ces deux chefs-d'œuvre de la statuaire polychrome ne m'ont pas permis d'en faire des photographies en couleur. Je le regrette à peine, et l'on comprendra qu'il en soit ainsi, connaissant ma pensée sur les difficultés inhérentes à ce genre de reproductions. Je voudrais toutefois que les personnes, il en existe encore, hostiles à la statuaire polychrome puissent voir à loisir les vierges de Juan de Juni et de Hernandez à Valladolid, le Christ des Calices et le saint Jérome, de Montañes ainsi que le retable exécuté par Roldan

et Valdes Leal pour l'hôpital de la charité à Séville avant de porter un jugement définitif sur un art condamné avant d'être connu. Peut-être abandonneraient-elles tout ou partie de leurs préventions, peut-être conviendraient-elles qu'il n'est pas de difficultés apparentes ou réelles pour un grand artiste. J'avoue qu'il est plus facile de persister dans un paradoxe que d'aller à Séville ou à Grenade. Mais Valladolid est presque aux portes de la France et des deux Vierges que l'on y peut voir, quand on ne s'arrête pas aux œuvres cataloguées et quasi officielles, émane déjà un charme tel qu'il me paraît impossible de ne pas le subir ; je cite ces deux Vierges de préférence à telles ou telles œuvres du nord de l'Espagne parce qu'elles résument à mon avis et synthétisent toutes les qualités essentielles de la statuaire polychrome, et aussi parce qu'elles sont presque sous nos yeux mais je persiste dans la préférence que j'accorde aux sculptures où Montañes et Pacheco ont allié leur talent et peut-être aussi à un grand bas-relief de Roldan peint par Valdes Leal sous la direction de Murillo (Pl. LXXVII et ci-dessous, p. 190).



CHAPITRE XIV

L'ÉCOLE DE MONTAÑES

Alfonso Martinez. — Alonso de Mena. — Juan Gomez. — Solis. — Luis Ortiz. — Alonso Cano. — Josef de Mora. — Pedro de Mena. — Roldan. — La Roldana. — Pedro Duque Cornejo. — Francisco Ruiz et Juan Antonio Gixon. — Felipe del Coral — Salzillo. — Melida. — Imágenes de candelero.

On doit placer à côté de Montañes cinq sculpteurs de talent dont le seul tort fut de naître trop tard ou trop tôt et surtout de venir au monde dans la province que remplissait la gloire du maître. L'un, Alfonso Martinez, était de Séville, l'autre, Alonso de Mena, vivait à Grenade, le troisième, Luis Ortiz, était originaire de Malaga et les derniers, les abbés Juan Gomez et Solis, sont traités comme Alfonso Martinez d'habitants de Séville bien que Solis fût originaire de Jaen.

Martinez fit avec Francisco de Ribas, architecte et maître charpentier, le retable de la chapelle *San Pablo* ou de la *Concepción Grande* située derrière le chœur de la cathédrale de Séville, à droite de la chapelle royale [1] (Pl. LXXI).

Alonso de Mena [2], qui fut sans doute le père de Pedro de Mena, dont il sera longuement parlé, dota de ses œuvres les églises des Alpujaras et fit à Séville pour la chapelle des Rois deux grands buffets dont les vantaux sont ornés de huit médaillons princiers : Philippe le Beau et Jeanne la Folle, Charles Quint et Isabelle de Portugal, Philippe II et Maria de Portugal, Don Juan Francisco et sa femme (*phot.* 259 à 262).

L'abbé Juan Gomez, un des premiers élèves de Montañes, s'appropria si bien la manière de son maître que l'on a fait parfois des confusions. Ainsi, le Jésus de

Nazareth du couvent de Saint-Augustin de Puerto Santa Maria, aujourd'hui au prieuré, a été mis par Cean Bermudez au nombre des œuvres originales de Montañes alors que les archives montrent le contraire. Parmi les œuvres très nombreuses de Juan Gomez, je citerai de préférence un crucifix de grandeur naturelle exécuté en 1616 pour la ville de La Campana. Il est une copie fidèle de ceux de Montañes et comme eux, extrêmement beau. Il est fâcheux seulement qu'il ait subi des restaurations maladroites. « Payé cent dix ducats et transporté à dos d'homme, la nuit et le jour, depuis l'atelier de l'artiste jusqu'à l'ermitage de San Sebastian, il fut transféré quelques jours plus tard en procession solennelle et placé dans l'église principale de la ville[3] ».

Juan Solis était prêtre lui aussi et, comme Juan Gomez, compta également au nombre des premiers élèves qui travaillèrent à côté de Montañes. On se souvient que de 1617 à 1620, il aida son maître dans l'exécution de plusieurs statues destinées à la Chartreuse de Santa Maria de las Cuevas[4]. Je lui ai attribué le saint Bruno, la Vierge et le saint Jean-Baptiste qui étaient placés sur deux retables du chœur des laïques et dont le musée de Séville a hérité depuis la désaffectation du couvent. S'il n'en est pas l'auteur, il y travailla du moins et les modela d'après des maquettes de Montañes, tandis que la Justice (Pl. LXXII) et les quatre Vertus provenant de la même chartreuse et exposées aussi dans le musée de Séville sont ses œuvres personnelles.

Malaga doit enfin à Luis Ortiz les stalles de la cathédrale qu'il exécuta en 1630 en collaboration avec Josef Micael et que termina trente-deux ans plus tard Pedro de Mena et le retable de la chapelle royale de *Nuestra Señora de los Reyes* qu'il finit en 1647[5]. Ortiz laissa de nombreux élèves. Le plus connu, Bernardo Simon de Pineda projeta et construisit à titre d'architecte et de maître charpentier le fameux retable de l'hôpital de la *Caritad*[6] (Pl. LXXVII). Son nom reviendra souvent associé à celui de Roldan.

Mais j'ai hâte d'arriver au véritable successeur de Montañes et de qui l'école de Séville reçut un lustre nouveau.

Alonso Cano naquit à Grenade le 17 mars 1601. Il était fils d'un architecte de retables, Miguel Cano, originaire d'Almodovar, et de Doña Maria de Almansa. De bonne heure, il vint à Séville, où il étudia la peinture dans l'atelier de Pacheco et la sculpture dans celui de Montañes. Il travailla beaucoup aussi d'après les



Planche LXXI. — Conception.

Cathédrale de Séville. — Bois peint et doré. — Sculpture d'Alonzo Martinez.
Phot. Lacoste. Madrid.

Page 177

Nazareth du couvent de Saint-Augustin de Puerto Santa Maria, aujourd'hui au [illegible], et mis par Cean Bermudez au nombre des œuvres originales de Montañes, alors que les archives montrent le contraire. Parmi les œuvres très nombreuses de Juan Gomez, je citerai de préférence un crucifix de grandeur naturelle exécuté en 1616 pour la ville de La Campana. Il est une copie fidèle de ceux de Montañes et [illegible], extrêmement beau. Il est fâcheux seulement qu'il ait subi des [illegible] maladroites. « Payé cent dix ducats et transporté [illegible] la nuit et le jour, depuis l'atelier de l'artiste jusqu'à l'ermitage de San [illegible], il fut transféré quelques jours plus tard en procession solennelle et placé dans l'église principale de la ville[3] ».

Juan [illegible] était prêtre lui aussi et, comme Juan Gomez, compta également au nombre des premiers élèves qui travaillèrent à côté de Montañes. On se souvient que de 1617 à 1620, il aida son maître dans l'exécution de plusieurs statues destinées à la Chartreuse de Santa Maria de las Cuevas[4]. Je lui ai attribué le saint Bruno, la Vierge et le saint Jean-Baptiste qui étaient placés sur deux [illegible] du chœur des laïques et dont le musée de Séville a hérité depuis la désaffectation du couvent. S'il n'en est pas l'auteur, il y travailla du moins et les [illegible] Montañes [illegible] la Justice (Pl. LXXII) et [illegible] provenant de la même [illegible] exposées aussi dans le [illegible] personnel[illegible].

[illegible] Ortiz les stalles de la cathédrale qu'il exécuta en [illegible] avec Josef Micael et que termina trente-deux ans plus tard Pedro de Mena et le retable de la chapelle royale de *Nuestra Señora de los Reyes* qu'il finit en 164[illegible]. Ortiz laissa de nombreux élèves. Le plus connu, Bernardo Simon de Pineda projeta et construisit à titre d'architecte et de maître charpentier le fameux retable de l'hôpital de la *Caritad*[6] (Pl. LXXVII). Son nom reviendra souvent associé à celui de Roldan.

Mais j'ai hâte d'arriver au véritable successeur de Montañes et de qui l'école de Séville reçut un lustre nouveau.

Alonso Cano naquit à Grenade le 17 mars 1601. Il était fils d'un architecte de retables, Miguel Cano, originaire d'Almodovar, et de Doña Maria de Almansa. De bonne heure, il vint à [illegible] où il étudia la peinture dans l'atelier de Pacheco et la sculpture dans celui de Montañes. Il travailla beaucoup aussi d'après les



PL. 71

statues antiques que renfermait le palais du duc d'Alcala, la célèbre *Casa de Pilatos*. De cette première époque, datent plusieurs retables de Séville, notamment deux retables de Santa Paula que, dit-on, il projeta, sculpta, dora et peignit à lui seul. Il avait à peine vingt-six ans. L'exagération paraît manifeste. Outre qu'Alonso Cano fut aidé par Gaspar de Ribas, qui travaillait avec lui dans l'atelier de Montañes, certaines figures des deux autels paraissent être de la main du grand sculpteur qui lui prodigua tout au moins ses conseils. Du reste, il semble qu'entre le maître et l'élève il régna toujours des relations d'une étroite amitié. C'est ainsi qu'Alonso Cano ayant eu besoin d'un expert en 1636 pour débattre la valeur d'un retable que lui avait commandé la paroisse de Lebrija, choisit Montañes qui en fixa la valeur à 3 250 ducats[7].

L'année suivante, Alonso Cano, qui ne souffrait à ses côtés d'autre supériorité que celle de son professeur, eut une querelle avec Don Sebastian de Llano y Valdes dont les succès l'offusquaient. Il le défia et le blessa. Ce fut le début d'une vie dont l'agitation contraste avec l'existence tranquille de ses maîtres et de ses prédécesseurs. Obligé de fuir Séville, il se réfugie à Madrid auprès de son ami et condisciple Velasquez, obtient la protection du comte duc d'Olivares et devient le professeur du prince Balthasar.

En 1643, il est à Tolède pour y solliciter la maîtrise de l'œuvre de la cathédrale. Il ne l'obtient pas et retourne à Madrid. On l'y accuse, dit-on, d'avoir assassiné sa femme[8]. Mais, après avoir subi la torture, son innocence ayant été reconnue, il est nommé Majordome de la confrérie de *Nuestra Señora de los Dolores*. Ce fut l'occasion de nouveaux ennuis et d'une condamnation à cent ducats d'amende pour avoir refusé d'assister à la procession de la semaine sainte à côté des alguazils de la cour. Depuis ses démêlés avec les tribunaux, il n'aimait pas le voisinage de la police.

Alonso Cano quitte la capitale, passe de nouveau à Tolède, traverse Valence, Malaga, paraît à Madrid et revient à Grenade dans le dessein d'embrasser la vie ecclésiastique et de se reposer de ses aventures. Il y obtient en effet un bénéfice sanctionné par un décret royal du 11 septembre 1651 sous la réserve qu'il aura pris les ordres dans le délai d'un an[9]. Il atermoie, se dérobe et, comme le bénéfice lui est enlevé, il se rend à la cour pour y porter ses doléances. Là, Alonso Cano trouve l'évêque de Salamanque et, de guerre lasse, reçoit de ses mains

le sous-diaconat. Le roi lui restitue le bénéfice avec un rappel des arrérages dont il n'avait pas joui — la cédule est du 14 avril 1658 — et il prend enfin possession de la charge qu'il garde jusqu'à sa mort survenue le 5 octobre 1667 [10].

Quelques traits de la vie d'Alonso Cano achèveront la peinture de ce singulier caractère.

On l'a vu payer une amende de cent ducats, somme énorme pour l'époque, plutôt que d'assister à une procession à côté des alguazils royaux. Dans une autre circonstance, il risque le bûcher, — l'exemple de Torrigiano tend à le prouver, — pour avoir brisé un saint Antoine qu'il vient de terminer et dont le juge-auditeur du Saint Office discute le prix. Il refuse de terminer le chœur de la cathédrale de Malaga et quitte la ville sans l'achever pour une raison analogue. A son lit de mort, il repousse plein d'horreur le crucifix que le prêtre lui présente à baiser sous prétexte qu'il est vulgaire et trop laid et demandant une simple croix de bois, il la presse sur son cœur [11].

Malgré son caractère inquiet et violent, Alonso Cano était aimant et charitable. Jamais on ne fit un vain appel à sa pitié ; quand il n'avait pas d'argent, c'était souvent son cas, il prenait le crayon et donnait un dessin [12]. Jamais un maître ne porta plus d'intérêt à ses élèves. Il les soutenait de ses conseils, travaillait à leurs œuvres [13], souvent même les terminait, et, quand il se présentait dans leur vie un pas difficile, il les aidait à le franchir. Un père ne se fût pas montré plus attentif. Les contradictions dans son tempérament expliquent la douceur et la tendresse que l'on observe dans ses œuvres comme son amour de l'indépendance donne la raison de son existence agitée.

De la période de sa vie où Alonso Cano subit l'influence de Montañes et de Pacheco et par contre-coup celle de Raphaël pour qui, sa vie durant, il professa une admiration sans bornes, il reste, comme je l'ai dit, les deux retables de Santa Paula dont l'un surmonte l'autel de saint Jean-Baptiste (*phot.* 263) [14] et l'autre, celui de saint Jean l'Évangéliste. On connaît encore une Conception placée sur la porte des religieuses de ce nom [15], une seconde appartenant à la paroisse de San Andres [16] (*phot.* 264) et quelques œuvres de moins grande valeur. Afin de bien caractériser la première manière du maître, je joindrai à la Conception de la paroisse de San Andres un enfant Jésus malheureusement habillé d'une robe de satin qui cache le corps et l'alourdit (*phot.* 265).



Planche LXXII. — La Justice.

Musée de Séville. — Bois peint et doré. — Sculpture de Juan Solis. — Phot. Lacoste. — Madrid.

(Page [illegible].)

[illegible] — la [illegible] est du 14 avril 1658 — et il prend enfin [illegible] à sa mort survenue le 5 octobre 1667 [illegible]

[illegible] de la vie d'Alonso Cano achèveront la peinture de ce singu[illegible]

[illegible] de cent ducats, somme énorme pour l'époque, [illegible] procession à côté des alguazils royaux. Dans une [illegible] le bûcher, — l'exemple de Torrigiano tend à le prouver — [illegible] brisé un saint Antoine qu'il vient de terminer et dont le juge-aud[illegible] saint Office discute le prix. Il refuse de terminer le chœur de la cathé[illegible] de Malaga et quitte la ville sans l'achever pour une raison analogue. A son [illegible] de mort, il repousse plein d'horreur le crucifix que le prêtre lui prés[illegible] baiser sous prétexte qu'il est vulgaire et trop laid et demandant [illegible] croix de bois, il la presse sur son cœur [illegible].

[illegible] son caractère [illegible] et violent, Alonso Cano était aimant et charitable. [illegible] appel à sa pitié ; quand il n'avait pas d'argent, [illegible] le crayon et donnait un dessin [illegible]. Jamais un maître ne porta [illegible] à ses élèves [illegible] de ses conseils, tra[illegible] à leurs œuvres [illegible], souvent même [illegible] quand il se présentait dans leur vie un pas difficile, il les [illegible] ne se fût pas montré plus attentif. Les contradictions [illegible] ment expliquent la douceur et la tendresse que l'on observe dans ses œuvres comme son amour de l'indépendance donne la raison de son existence agitée.

De la période de sa vie où Alonso Cano subit l'influence de Montañes et de Pacheco et par contre-coup celle de Raphaël pour qui, sa vie durant, il professa une admiration sans bornes, il reste, comme je l'ai dit, les deux retables de Santa Paula dont l'un surmonte l'autel de saint Jean-Baptiste (*phot.* 263) [illegible] et l'autre, celui de saint Jean l'Évangéliste. On connaît encore une Conception placée sur la porte des religieuses de ce nom [illegible], une seconde appartenant à la paroisse de San Andres (*phot.* 264) [illegible] quelques œuvres de moins grande valeur. Afin de bien caractériser la première manière du maître, je joindrai à la Conception de la paroisse de San Andres un enfant Jésus malheureusement habillé d'une robe de satin qui cache le corps et l'alourdit (*phot.* 265).



PL. 72

Le retable que l'on doit considérer à un quadruple point de vue, car Alonso Cano en fut, dans les limites que j'ai dites, l'architecte, le sculpteur, le damasseur et le peintre est une œuvre harmonieuse à laquelle rien n'est à reprendre et où tout doit être loué.

La statue de saint Jean-Baptiste, un bas-relief représentant le baptême du Christ et, entre ces deux motifs, les gracieuses figures qui portent sur un plateau la tête du Précurseur occupent le centre de la composition. A droite et à gauche, comprises entre des colonnes au fût décoré de chevrons, sont des statues de saintes que surmontent les Vertus et des chérubins. On sent dans le tracé général comme dans la disposition des figures et des ornements avec quel soin, avec quel scrupule l'ensemble et les détails ont été étudiés. La main d'un maître se reconnaît partout.

Quant à l'enfant Jésus et à la Conception de San Andres, ils pourraient être attribués à Montañes si le modelé des nus ne comportait parfois des sécheresses et parfois aussi des mollesses qui en diminuent la beauté. En outre, il y a dans la cassure des plis, au reste fort habile, une tendance trop apparente à la virtuosité. C'est un péché de jeunesse, dont Alonso Cano se corrigea de bonne heure.

Au cours de son séjour à Madrid, à Tolède, à Valence et dans les villes qu'il habita durant la partie aventureuse de son existence, Alonso Cano peignit plus peut-être qu'il ne modela. Les tableaux qu'on lui attribue sont en effet nombreux et pour la plupart authentiques. Il n'en est pas de même des statues. Excepté celles des retables de Séville et, dans le retable de Lebrija, la Vierge placée au centre, le crucifix de l'attique et le saint Pierre et le saint Paul qui occupent les ailes, sauf à Murcie, dans l'église de San Nicolas, un saint Antoine signé de sa main sur le socle, elles sont toutes contestables. Le saint François d'Assise de la sacristie de Tolède (*phot.* 271), dont on connaît plusieurs bonnes répliques est un morceau excellent, à certains égards, nul ne le conteste, mais l'expression du visage est conventionnelle et l'attitude garde une raideur que l'on ne retrouve pas dans les autres figures du maître. Il est certainement de Pedro de Mena, l'un de ses élèves préférés.

La ville de Grenade, elle-même, où Alonso Cano naquit, où il finit son existence et qu'il dota de ses meilleures œuvres, en possède beaucoup plus qu'il n'en fit jamais. Dans *Le Théâtre des Merveilles*, une charmante comédie de Cervantes,

un personnage après avoir dit des vers répond à ceux qui lui demandent le nom de l'auteur : « Ils doivent être de Lope de Vega comme toutes les poésies excellentes ou qui passent pour telles. » Il en est de même des bonnes statues polychromes de Grenade ou réputées telles. Elles passent toutes pour être d'Alonso Cano. En vérité, il est parfois difficile de distinguer entre Alonso Cano à qui on les attribue et Don Josef de Mora qui s'appropria la manière de son maître et copia ses principales œuvres avec tant de fidélité ou s'en inspira même avec tant de talent que l'original et la reproduction se valent.

Sous le bénéfice de ces observations, je choisirai parmi les sculptures dites d'Alonso Cano celles qui me paraissent être de sa main ; mais je ne réponds pas que dans le nombre, il ne se glisse une copie ou une imitation malgré la rigueur de l'enquête que j'ai faite à Grenade et la facilité que j'ai eue de comparer les œuvres du maître et celles de ses élèves.

En premier lieu, je citerai le saint Bruno de la Cartuja (Pl. LXXIII et *(phot.* 266). Le couvent ayant à la fois l'image attribuée à Cano et l'image que l'on dit avoir été commandée à Josef de Mora, celle-là demi-nature placée sur le maître-autel et celle-ci de la taille de l'homme, dans la sacristie [17], il semblerait que le doute fût impossible et cependant j'en conserve parce que les deux sont très belles. Je conviens, toutefois, que la statuette l'emporte sur la statue en expression et en délicatesse. En tous cas, si le saint Bruno du maître-autel n'est pas d'Alonso Cano, il est une copie d'un original perdu, car jamais Mora, ses œuvres personnelles le montrent, ne sut composer un morceau aussi parfait. Le dessin, le modelé, la peinture en sont également beaux. Le visage pâle du moine, ses mains exsangues, sa robe, son scapulaire blancs ne semblaient pas se prêter à la polychromie. L'auteur a triomphé de toutes les difficultés et a su varier le blanc des chairs et des laines jusqu'à leur donner une véritable richesse de ton. Il arrive à ce résultat en employant un artifice bien connu des damasseurs. Avant lui Gregorio Hernandez, Montañes et Pereyra en avaient usé. Comme je l'ai souvent dit, il consiste à peindre les vêtements sur un fond d'or.

La *Purísima* [18], une délicieuse statuette que l'on conserve dans la sacristie de la cathédrale et où l'on retrouve les qualités caractéristiques des petites peintures d'Alonso Cano [19], un buste d'Adam et un buste d'Eve placés si haut qu'on ne peut les bien voir, puis une tête de saint Paul perdue dans l'ombre de la chapelle de



Planche LXXIII. — Saint Bruno.

Chartreuse de Grenade. - Bois peint. — Sculpture présumée d'Alonso Cano. — Phot. Linarès.

Page 182

un personnage [illegible] les vers répond à ceux qui lui demandent le nom de l'auteur [illegible] être de Lope de Vega comme toutes les poésies excellentes [illegible] pour telles. » Il en est de même des bonnes statues polychromes [illegible] telles. Elles passent toutes pour être d'Alonso [illegible] de distinguer entre Alonso Cano à qui on [illegible] de Mora qui s'appropria la manière de son maître et [illegible] avec tant de fidélité ou s'en inspira même avec [illegible] l'original et la reproduction se valent.

[illegible] de ces observations, je choisirai parmi les sculptures dites [illegible] celles qui me paraissent être de sa main ; mais je ne réponds pas [illegible] nombre, il ne se glisse une copie ou une imitation malgré la rigueur [illegible] que j'ai faite à Grenade et la facilité que j'ai eue de comparer les [illegible] du maître et celles de ses élèves.

En premier lieu, je citerai le saint Bruno de la Cartuja (Pl. LXXIII et *grav.* 266). Le couvent ayant à la fois l'image attribuée à Cano et l'image que l'on dit avoir été commandée à Josef de Mora, celle-là demi-nature placée sur le maître-autel et celle-ci de la taille de l'homme, dans la sacristie[17], il semblerait [illegible] et cependant j'en conserve parce que les deux sont [illegible] je conviens, toutefois, que la statuette l'emporte sur la statue en expression et en délicatesse. En tous cas, si le saint Bruno du maître-autel n'est pas d'Alonso Cano, il est une copie d'un original perdu, car jamais Mora, ses œuvres personnelles le montrent, ne sut composer un morceau aussi parfait. Le dessin, le modelé, la peinture en sont également beaux. Le visage pâle du moine, ses mains exsangues, sa robe, son scapulaire blancs ne semblaient pas se prêter à la polychromie. L'auteur a triomphé de toutes les difficultés et a su varier le blanc des chairs et des laines jusqu'à leur donner une véritable richesse de ton. Il arrive à ce résultat en employant un artifice bien connu des damasseurs. Avant lui Gregorio Hernandez, Montañes et Pereyra en avaient usé. Comme je l'ai souvent dit, il consiste à peindre les vêtements sur un fond d'or.

La *Purisima*[18], une délicieuse statuette que l'on conserve dans la sacristie de la cathédrale et où l'on retrouve les qualités caractéristiques des petites peintures d'Alonso Cano[19], un buste d'Adam et un buste d'Eve placés si haut qu'on ne peut les bien voir, puis une tête de saint Paul perdue dans l'ombre de la chapelle de



PL. 73

la *Virgen del Carmen* appartenant tous trois à l'église métropolitaine et classés parmi les œuvres personnelles d'Alonso Cano, donnent également lieu à discussion [20].

Quant à la célèbre *Soledad*, une peinture cette fois, qui se trouve dans la chapelle de San Miguel du même édifice, elle serait authentique ; des documents l'attesteraient.

La *Soledad* agenouillée, les bras croisés sur la poitrine, des larmes glissant le long des joues est absorbée dans sa douleur. Le corps est pris dans une robe blanche, un voile de même couleur entoure la figure, une cape en étoffe indigo très foncé couvre la tête et les épaules. Des rideaux et un lambrequin du même bleu que la mante et ornés de franges d'argent encadrent la Vierge qui apparaît éclatante dans une atmosphère profonde comme le ciel d'une nuit d'été [21].

Je n'aurais pas décrit la *Soledad* de la chapelle San Miguel si, après l'avoir peinte pour la cathédrale, Alonso Cano n'en avait donné ou laissé donner des reproductions en ronde-bosse. J'en connais deux à Grenade, l'une dans le couvent de Santa Paula (*phot.* 267) et l'autre dans la paroisse de Santa Ana (Pl. LXXIV). Ici encore se pose le problème : Quelle est des deux, celle qui sortit des mains du maître et celle qui fut reproduite par Josef de Mora ? Ou bien encore si, comme on le prétend, la *Soledad* ou la *Dolorosa* [22], — elle est connue sous les deux noms, — de la paroisse de Santa Ana est l'œuvre de Mora, la statue appartenant au couvent de Santa Paula fut-elle même modelée par Alonso Cano ? Pour ma part, je ne vois aucune raison de douter ni de rien affirmer. Les deux statues sont des traductions fidèles et des traductions excellentes de la *Soledad* de la cathédrale. La beauté de la Vierge où l'on retrouve le type affiné des jeunes femmes de Grenade, la splendeur des yeux, la pureté de la ligne du nez, la fermeté des narines et des lèvres, la résignation douloureuse qu'exprime le visage, la délicatesse des mains, la légèreté de la robe et du voile, l'ampleur des plis de la cape appartiennent en propre au maître et portent la marque de son génie. Sachant combien Alonso Cano fut toujours excellent pour ses élèves, peut-être est-il permis de penser que sa gouge se promena sur la figure comme sur les mains et reprit les draperies des deux statues... On a peine à croire, quand on connaît les œuvres originales de Josef de Mora, qu'il ait atteint pour l'une comme pour l'autre à ce degré de perfection.

A l'exemple de Juan de Juni (Pl. XLIII) et de Gregorio Hernandez (Pl. XLIX), l'auteur de la *Soledad* ne craignit pas d'incruster sur la figure des yeux et des larmes de cristal dont l'éclat est atténué par l'ombre que porte la cape sur la partie supérieure du visage[23]. Quant à la peinture, elle est naturellement réservée dans ses effets. La figure et les mains ont cette pâleur mate caractéristique du teint de la femme andalouse, le blanc laiteux de la robe et du voile et le noir bleuté de la cape loin de se nuire sont ramenés à l'harmonie grâce à des reflets étudiés avec une grande adresse. Enfin, un galon violet pâle brodé d'or et d'argent termine les manches et jette une note de couleur discrète sur cet ensemble sévère.

L'Espagne, dont huit siècles de lutte ont développé les instincts sanguinaires, conserve une sorte de prédilection pour les sujets funèbres. Les artistes du Nord excellèrent dans la reproduction des têtes de décollés[24]. Le Midi ne se laissa pas devancer. Montañes, notamment, sculpta la tête de saint Jean-Baptiste pour l'église de Santa Clara et, après lui, Alonso Cano reprit le même sujet pour le couvent de Santa Paula. La cathédrale de Grenade, dans la chapelle du Carmel, offre aussi aux yeux des fidèles le chef sanglant de saint Jean-Baptiste et de saint Paul et ce dernier fut taillé, dit-on, par Alonso Cano. Il a donc paru naturel, puisque le maître s'était appliqué à rendre par deux fois les lamentables sillons qu'une mort violente creuse sur le visage, de lui attribuer le joyau que les pères de San Juan de Dios ont placé dans le somptueux *camarín* de leur chapelle[25] (Pl. LXXV et *phot.* 268).

Le plat où fut offerte la tête du Précurseur forme un nimbe d'or autour des cheveux défaits. La bouche paraît s'ouvrir encore pour annoncer la venue du Christ. Un aigle au regard terrible a saisi le plat entre ses serres puissantes et semble menacer ceux qui s'approchent de la sainte relique en attendant qu'il l'emporte aux cieux. La face livide, les yeux à demi clos, les dents blanches entre les lèvres décolorées que tachent quelques caillots de pourpre, le cou sanguinolent sont effrayants dans leur beauté. L'aigle est noir, d'un noir très chaud où l'on retrouve ces reflets d'oxyde de fer poli que j'ai eu l'occasion de signaler. Les cheveux et la barbe participent du ton de l'aigle, mais présentent des reflets plus clairs.

Les diverses œuvres d'Alonso Cano dont je viens de parler sont connues, du moins à Grenade, bien qu'elles n'aient jamais été décrites. Tel n'est pas le cas du groupe dont il me reste à parler. L'ignorance des habitants se comprend ; non



Planche LXXIV. — Soledad.

Église de Santa Ana de Grenade. — Bois peint. — Sculpture présumée de Josef de Mora mais sans doute d'Alonso Cano — Phot. inédite de l'Auteur.

Page 185

A l'exemple de Juan de Juni (Pl. XLIII) et de Gregorio Hernandez (Pl. XLIX), l'auteur de la *Soledad* ne craignit pas d'incruster sur la figure des yeux et des larmes de cristal dont l'éclat est atténué par l'ombre que porte la cape sur la partie supérieure du visage[23]. Quant à la peinture, elle est naturellement réservée dans ses effets. La figure et les mains ont cette pâleur mate caractéristique du teint de la femme andalouse, le blanc laiteux de la robe et du voile et le noir bleuté de la cape loin de se nuire sont ramenés à l'harmonie grâce à des reflets étudiés avec une grande adresse. Enfin, un galon violet pâle brodé d'or et d'argent termine les manches et jette une note de couleur discrète sur cet ensemble sévère.

L'Espagne, dont huit siècles de lutte ont développé les instincts sanguinaires, conserve une sorte de prédilection pour les sujets funèbres. Les artistes du Nord excellèrent dans la reproduction des têtes de décollés[24]. Le Midi ne se laissa pas devancer. Montañes, notamment, sculpta la tête de saint Jean-Baptiste pour l'église de Santa Clara et, après lui, Alonso Cano reprit le même sujet pour le couvent de Santa Paula. La cathédrale de Grenade, dans la chapelle du Carmel, offre aussi aux yeux des fidèles le chef sanglant de saint Jean-Baptiste et de saint Paul et ce dernier fut taillé, dit-on, par Alonso Cano. Il a donc paru naturel, puisque le maître s'était appliqué à rendre par deux fois les lamentables sillons qu'une mort violente creuse sur le visage, de [illegible] ce joyau que les pères de San Juan de Dios ont placé dans le somptueux [illegible] de leur chapelle[25] (Pl. LXXV et *phot.* 268).

Le plat où fut offerte la tête du Précurseur forme un nimbe d'or autour des cheveux défaits. La bouche paraît s'ouvrir encore pour annoncer la venue du Christ. Un aigle au regard terrible a saisi le plat entre ses serres puissantes et semble menacer ceux qui s'approchent de la sainte relique en attendant qu'il l'emporte aux cieux. La face livide, les yeux à demi clos, les dents blanches entre les lèvres décolorées que tachent quelques caillots de pourpre, le cou sanguinolent sont effrayants dans leur beauté. L'aigle est noir, d'un noir très chaud où l'on retrouve ces reflets d'oxyde de fer poli que j'ai eu l'occasion de signaler. Les cheveux et la barbe participent du ton de l'aigle, mais présentent des reflets plus clairs.

Les diverses œuvres d'Alonso Cano dont je viens de parler sont connues, du groupe dont il me [illegible] à parler. L'ignorance des habitants se comprend ; non



PL. 74

seulement il est enveloppé d'une ombre si épaisse qu'à moins de s'aider d'une lumière artificielle on ne peut l'y deviner, mais la chapelle où il se trouve est défendue par une grille qui ne s'ouvre jamais, sauf aux heures des offices pour laisser passer le prêtre et son enfant de chœur. Je ne serais pas surpris que les dignitaires du chapitre ne le cachent comme ils le font des trésors confiés à leur garde.

La Vierge assise sur l'un des genoux de sainte Anne serre l'enfant Jésus dans ses bras. Tel est le sujet. Les trois générations sont ainsi réunies dans une composition pleine de grâce et d'abandon[26] (Pl. LXXVI et *phot.* 269).

Le style général des draperies comme la polychromie font songer de suite à Montañes, de qui la cathédrale de Grenade possède un très beau crucifix. D'autre part, la beauté juvénile de Marie, la douceur exquise répandue sur les trois visages de l'aïeule, de la mère et de l'enfant, la ressemblance de la Vierge avec la *Purísima*, le caractère raphaélesque de l'œuvre, la petite dimension des figures — elles sont demi-nature — ramènent invinciblement la pensée vers Alonso Cano.

La Vierge est très blonde et porte sur la tête un turban de gaze blanche rayée de noir dont les pans sont terminés par une frange d'or. La robe rouge clair, damassée d'or est à peine cachée par une draperie bleu indigo, également brochée d'or, ramenée sur l'épaule droite, le genou et le flanc gauches. Sainte Anne est vêtue d'une robe noire brodée d'or convenable à la gravité d'une grand'mère. Sa mante en tissu léger est brun-rouge comme la tunique de la Vierge, mais d'une teinte plus foncée et couverte d'un damas plus discret. Quant au visage et aux mains des trois personnages et au corps de l'enfant, ils rappellent par leur délicatesse les médaillons d'Alonso Cano que l'on ne se lasse pas d'admirer dans la chapelle de la Trinité de la même cathédrale. Cette comparaison que j'ai pu faire à loisir me paraît décisive en faveur de l'attribution que je propose. Le fauteuil où l'aïeule est assise paraît avoir été ajouté après coup. Il est en bois doré et recouvert d'une étoffe rouge avec des fleurs et des feuillages de couleurs variées.

Alonso Cano n'est pas le seul sculpteur qui ait songé à grouper les trois générations et à faire porter à l'aïeule sa fille et son petit-fils. A Burgos, dans la chapelle du Condestable, j'ai déjà signalé l'autel de Santa Ana, où le motif

central se compose de sainte Anne tenant dans ses bras Marie qui soutient elle-même l'enfant Jésus (Pl. XIX). La seule distinction entre les deux groupes tient à leur composition. A Burgos, l'artiste en a plutôt exalté la forme paradoxale; à Grenade, il l'a surtout atténuée.

Josef de Mora, dont le nom vient d'être cité presqu'aussi souvent que celui d'Alonso Cano, avait vu le jour à Mayorque en 1638[27]. Après avoir reçu les leçons de son père Bernardo de Mora, il entra dans l'atelier d'Alonso Cano. Plus tard, il se rendit à Madrid où il fut nommé sculpteur de Charles II; mais sa santé l'ayant forcé de quitter la capitale, il reprit le chemin de Grenade et y demeura jusqu'à sa mort, survenue en 1725. Un trait assez curieux nous est rapporté par ses contemporains. Personne, pas même ses amis intimes, ne le voyait travailler et quand il était dans son atelier avec le modèle la porte en était verrouillée[28]. Il se cachait, sans doute, pour copier à loisir les plâtres de son maître et peut-être même pour en solliciter les conseils et en accepter le concours.

Je n'insisterai ni sur les saint Bruno, ni sur une Conception de la Cartuja de Grenade, je ne reparlerai pas de la *Dolorosa* de Santa Ana; mais il est dans cette dernière église une statue du même artiste qui présente des caractères personnels et qui par cela même est intéressante à considérer. C'est un saint Pantaléon placé comme la Vierge dans une niche fermée par une glace, précaution bien rare en Espagne et significative en tous pays (*phot.* 270).

L'artiste pour spiritualiser la figure du saint, martyrisé fort jeune, choisit, semble-t-il, une femme pour modèle. Aussi bien, le visage, les mains, les lignes du corps ont-elles une élégance d'un caractère très accusé et une grâce qu'atténue à peine la sévérité du regard. Il est regrettable que les plis des vêtements présentent des sécheresses et que le travail de l'outil soit trop apparent. Le modelé des jambes et des pieds laisse également à désirer.

La polychromie du saint Pantaléon est étudiée au point de dissimuler les imperfections du modelé. Elle appartient au style remis en honneur par Pacheco, c'est-à-dire qu'elle est mate, sobre et ne comporte pas de rehauts d'or. La tunique brun rouge avec des reflets carminés est encadrée dans les plis d'un manteau noir. Les chausses sont noires également. Des souliers en cuir fauve et un col et des manches en toile d'un blanc un peu roux complètent ce costume sévère.



Planche LXXV. — Tête de Saint Jean-Baptiste.

Camarin de l'Église de San Juan de Dios à Grenade. — Bois peint. — Sculpture [illegible] d'Alonso Cano.
Phot. Linares.

Page 181

central se compose de sainte Anne tenant dans ses bras Marie qui soutient elle-même l'enfant Jésus (Pl. XIX). La seule distinction entre les deux groupes tient à leur composition. A Burgos, l'artiste en a plutôt exalté la forme paradoxale, à Grenade il l'a surtout [illegible]

Josef de Mora, dont le nom vient d'être cité presqu'aussi souvent que celui d'Alonso Cano, avait vu le jour à Mayorque en 1638[27]. Après avoir reçu les leçons de son père Bernardo de Mora, il entra dans l'atelier d'Alonso Cano. Plus tard, il se rendit à Madrid où il fut nommé sculpteur de Charles II; mais sa santé l'ayant forcé de quitter la capitale, il reprit le chemin de Grenade et y demeura jusqu'à sa mort, survenue en 1725. Un trait assez curieux nous est rapporté par ses contemporains. Personne, pas même ses amis intimes, ne le voyait travailler et quand il était dans son atelier avec le modèle la porte en était verrouillée[28]. Il se cachait, sans doute, pour copier à loisir les plâtres de son maître et peut-être même pour en solliciter les conseils et en accepter le concours.

Je n'insisterai ni sur les saint Bruno, ni sur une Conception de la Cartuja de Grenade, je ne reparlerai pas de la *Dolorosa* de Santa Ana; mais il est dans cette dernière église une statue du même artiste qui présente des caractères personnels et qui par cela même est intéressante à considérer. C'est un saint Pantaléon placé comme la Vierge dans une niche fermée par une glace, précaution bien rare en Espagne et significative en tous pays (*phot.* 270).

L'artiste pour spiritualiser la figure du saint, martyrisé fort jeune, choisit, semble-t-il, une femme pour modèle. Aussi bien, le visage, les mains, les lignes du corps ont-elles une élégance d'un caractère très accusé et une grâce qu'atténue à peine la sévérité du regard. Il est regrettable que les plis des vêtements présentent des sécheresses et que le travail de l'outil soit trop apparent. Le modelé des jambes et des pieds laisse également à désirer.

La polychromie du saint Pantaléon est étudiée au point de dissimuler les imperfections du modelé. Elle appartient au style remis en honneur par Pacheco, c'est-à-dire qu'elle est mate, sobre et ne comporte pas de rehauts d'or. La tunique brun rouge avec des reflets carminés est encadrée dans les plis d'un manteau noir. Les chausses sont noires également. Des souliers en cuir fauve et un col [illegible] bl[illegible]ux complètent ce costume



PL. 76

Certes, il serait plus agréable de s'arrêter devant une statue parfaite. Celle-ci pourtant est d'un grand intérêt, parce qu'elle permet de faire le départ entre les œuvres originales de Josef de Mora et celles qu'il a copiées et d'éclaircir le doute qui plane sur certaines figures dont il vient d'être parlé. Si elles ne sont pas d'Alonso Cano, elles reproduisent avec fidélité un original du maître, et, en tous cas, ne sauraient être rangées parmi les œuvres personnelles de son élève.

La réputation d'Alonso Cano avait attiré les Mora de Mayorque à Grenade[29]. Elle eut encore pour effet d'y appeler Pedro de Mena y Medrano. Il habitait les Alpujaras et y avait une clientèle nombreuse, quand, ayant appris en 1652 qu'Alonso Cano avait reçu une prébende dans la cathédrale de Grenade, il eut la curiosité de connaître le bénéficiaire d'une pareille faveur. A la vue des œuvres du maître, son enthousiasme fut si profond qu'il le supplia de l'admettre au nombre de ses élèves. Alors, il fit venir sa famille à Grenade, s'y installa, recommença ses études et n'accepta pas de nouvelles commandes avant d'en avoir été jugé digne. Alonso Cano, qui estimait le caractère de Pedro de Mena comme il appréciait son talent, lui céda désormais les travaux qu'il ne pouvait ou qu'il ne voulait pas accepter. En ce cas, il l'aidait de ses conseils, il lui donnait même des dessins et des maquettes. C'est dans ces conditions qu'il le chargea d'exécuter quarante statues destinées au chœur de la cathédrale de Malaga qu'il s'était refusé de finir. Pedro de Mena employa quatre ans à ce travail — de 1658 à 1662 —, qui lui fut payé 40000 réaux. Plus tard, il y ajouta les images de saint Blas et de saint Julien taillées dans des blocs de cèdre provenant de Séville. Dès 1663, il avait été nommé sculpteur du chapitre de Tolède. C'est à cette occasion, sans doute, qu'il dota la cathédrale de la célèbre statuette de saint François (*phot.* 271, 272) attribuée bien à tort à son maître.

Ces travaux et ceux qu'il avait entrepris à Grenade pour les religieuses *del Ángel* avaient mis Pedro de Mena en évidence. A la mort d'Alonso Cano, survenue en 1667, sa réputation s'accrut encore. Le prince Don Juan d'Autriche le fit venir à Madrid et lui demanda, pour l'offrir à la reine-mère, une Vierge del Pilar avec saint Jacques à ses pieds. Ce groupe eut un tel succès à la cour que le prince Doria, lui ayant commandé un crucifix, envoya cette œuvre en Italie où elle fut hautement appréciée. Honneur bien rare et que seul peut-être Pedro de Mena connut à cette époque.

Revenu en Andalousie au cours de 1673, l'artiste se fixa d'abord à Cordoue, puis il chercha tour à tour à Grenade et à Malaga un climat favorable à sa santé compromise. Il mourut enfin en 1693.

Outre les statues et les retables qui viennent d'être énumérés et où l'on trouve les qualités d'un maître qu'il s'appliqua toujours à copier, Pedro de Mena est l'auteur d'œuvres nombreuses toutes d'une facture excellente, mais où l'inspiration fait défaut. Ainsi que Josef de Mora son camarade d'atelier, il s'en remettait à Cano de penser pour lui comme il lui demandait de guider son crayon et sa gouge. Peut-être un saint François conservé à Salamanque, la statue équestre de saint Jacques placée dans une chapelle de la cathédrale de Grenade et les statues orantes des Rois Catholiques appartenant à la même église offrent-elles quelques caractères personnels, mais ils sont encore bien effacés. Jamais trois âmes d'artistes ne furent unies d'une manière aussi intime que celles d'Alonso Cano et de ses deux élèves. L'école de Grenade dut à cette circonstance bien rare de garder une unité exceptionnelle et de conserver avec l'école-mère des traits de parenté ineffaçables.

A l'époque où Alonso Cano et ses disciples fleurissaient à Grenade, Pedro Roldan perpétuait à Séville les grandes traditions de l'atelier de Montañes. Il était né dans cette ville en 1624, avait reçu les suprêmes conseils du maître et complété son éducation à l'académie fondée par Murillo et installée dans la *Casa Lonja*. La décadence de l'architecture et de la sculpture décorative s'accusait déjà, mais Roldan dut à ses premières études d'échapper à la contagion. Loin d'en subir les atteintes, il prit une place hors pair parmi ses contemporains, non qu'il l'emportât en science ou en habileté sur les grands maîtres; il les surpasse seulement dans l'art de composer un bas-relief et de grouper les personnages. Les deux œuvres où s'affirme sa supériorité sont le retable de la paroisse de l'église métropolitaine de Séville et celui de l'hôpital de la Caritad.

Les architectes et les sculpteurs des XVe et XVIe siècles avaient légué à leurs successeurs une forme consacrée par de si nombreux chefs-d'œuvre que ceux-ci l'avaient longtemps respectée. On ne saurait nier la grandeur et le charme de ces premières compositions où les tableaux étaient encadrés de dentelles et de pinacles ajourés. Tout autre fut le retable, le jour où l'Espagne se convertit au



Planche LXXVI. — Sainte Anne.

Cathédrale de Grenade. — Bois peint et doré. — Sculpture [illegible] à Alonso Cano.
Phot. inédite de l'Auteur.

Page [illegible]

Revenu en Andalousie au cour[illegible], l'artiste se fixa d'abord à Cordoue, puis il chercha tour à tour à [illegible] et à Malaga un climat favorable à sa santé compromise. Il mourut [illegible].

Outre les statues et [illegible] qui viennent d'être énumérés et où l'on trouve les qualités [illegible] qu'il s'appliqua toujours à copier, Pedro de Mena est l'auteur [illegible] nombreuses toutes d'une facture excellente, mais où l'inspiration [illegible]. Ainsi que Josef de Mora son camarade d'atelier, il s'en remettait [illegible] de penser pour lui comme il lui demandait de guider son crayon [illegible]. Peut-être un saint François conservé à Salamanque, la statue [illegible] de saint Jacques placée dans une chapelle de la cathédrale de Grenade [illegible] les statues orantes des Rois Catholiques appartenant à la même église [illegible] elles quelques caractères personnels, mais ils sont encore bien effacés. [illegible] trois âmes d'artistes ne furent unies d'une manière aussi intime que [illegible] d'Alonso Cano et de ses deux élèves. L'école de Grenade dut à cette circonstance bien rare de garder une unité exceptionnelle et de conserver avec [illegible]-mère des traits de parenté ineffaçables.

A l'époque où Alonso Cano et ses disciples fleurissaient à Grenade, Pedro Roldan perpétuait à Séville les grandes [illegible] de l'atelier de Montañes. Il était né dans cette [illegible] en 1624, [illegible] conseils du maître et compléte son éducation à l'académie [illegible] installée dans la *Casa Lonja*. La décadence de l'architecture et [illegible] décorative s'accusait déjà, mais Roldan dut à ses premières études d'[illegible]per à la contagion. Loin d'en subir les atteintes, il prit une place hors pair parmi ses contemporains, non qu'il l'emportât en science ou en habileté sur les grands maîtres; il les surpasse seulement dans l'art de composer un bas-relief et de grouper les personnages. Les deux œuvres où s'affirme sa supériorité sont le retable de la paroisse de l'église métropolitaine de Séville et celui de l'hôpital de la Caritad.

Les architectes et les sculpteurs des XVᵉ et XVIᵉ siècles avaient légué à leurs successeurs une forme consacrée par de si nombreux chefs-d'œuvre que ceux-ci l'avaient longtemps respectée. On ne saurait nier la grandeur et le charme de ces premières compositions où les tableaux étaient encadrés de dentelles et de pinacles ajourés. Tout autre fut le retable, le jour où l'Espagne se convertit au



PL. 76

culte de la Renaissance italienne. Comme, en dépit du talent des artistes, il paraissait froid et solennel en son décor classique, quelques tentatives furent faites dans le Nord pour le simplifier. Gregorio Hernandez, Juan de Juni et plusieurs autres artistes de l'école de Valladolid composèrent de véritables tableaux en ronde-bosse et en bas-relief. J'ai cité et décrit les principaux d'entre eux. L'usage prévalut cependant contre ces hardiesses et l'exemple ne fut pas suivi. Montañes et Alonso Cano eux-mêmes, restèrent fidèles à la tradition. Il était donné à Pedro Roldan de la briser et de reprendre en la développant la pensée de Gregorio Hernandez et de Juan de Juni. Il est fâcheux que la surcharge des ornements de mode à cette époque fasse papilloter l'architecture et encore oublie-t-on de les regarder pour ne considérer que l'œuvre de Roldan colossale à tous égards.

La première en date de ces grandes compositions fut exécutée pour la confrérie des Basques (*Vizcainos*) du couvent de Saint-François (*phot.* 273). Depuis, elle a été affectée au maître-autel de la paroisse annexée à la cathédrale de Séville. C'est un bas-relief aux figures plus grandes que nature représentant une descente de croix. La Vierge tient entre ses bras le corps de son fils, auprès d'elles se groupent la Madeleine, saint Jean, les saintes Femmes et quelques disciples. Le fond du tableau est occupé par les deux larrons qui se détachent sur le temple dont on aperçoit au loin les coupoles et les murailles. L'artiste a retracé sur le socle l'entrée triomphale de Jésus à Jérusalem et autour et au-dessus du tableau central, il a réparti des figures d'anges tenant à la main les instruments de la Passion.

Francisco de Ribas, l'un des deux fils du premier collaborateur d'Alonso Cano, était comme son père un sculpteur éminent; mais en outre, il passait pour le premier architecte charpentier de son temps. C'est lui en réalité qui avait entrepris le retable au commencement de 1669 et avait traité avec les représentants de la confrérie pour le prix de 88000 réaux de vellons en acceptant la triple condition que les figures seraient toutes de la main de Roldan, qu'elles seraient taillées dans des blocs de cèdre ou de cytise et que le sculpteur recevrait une juste rémunération de son travail. On ignore dans quelle mesure cette dernière clause fut exécutée, mais on sait qu'à diverses reprises Francisco de Ribas se fit attribuer 22000 réaux de gratification qu'il garda pour lui. Il n'y a pas lieu d'en être surpris ; Roldan ne discutait jamais le prix des travaux que lui confiaient

les architectes ou les peintres. Aussi bien, abusait-on de son désintéressement.

Le maître reçut et exécuta en effet dans des conditions analogues la commande du retable placé dans la chapelle de la Charité (Pl. LXXVII). Cette œuvre, où il a donné la pleine mesure de son talent, représente la mise au tombeau. Les figures placées autour du Christ sont traitées en ronde-bosse, celles des derniers plans se détachent à peine du fond, mais elles ont toutes été harmonisées avec un art parfait et concourent sans heurt à l'unité de la composition. Il est juste d'ajouter que le bas-relief fut peint par Juan Valdes Leal et que Murillo aida le polychromiste de ses conseils, sinon de son pinceau.

L'entrepreneur général et architecte du retable, Bernardo Simon de Pineda, reçut 12500 ducats pour l'ensemble de l'œuvre. Sur cette somme, 11000 furent attribués à Juan Valdes. Que revint-il à Pedro Roldan? Bien peu, assurent ses contemporains; du moins la jalousie ou l'avarice de l'architecte ne purent diminuer sa part de gloire [30].

Ce dédain bien rare des justes avantages que procure le talent est un trait caractéristique du caractère de Roldan. Le maître vivait en philosophe, dans une maison de campagne éloignée de Séville où il jouissait des beautés de la nature et fuyait les visites et les obligations mondaines qui dérobent un temps précieux aux artistes. Il avait en tout des goûts simples et quand il allait à la ville, c'était sur un petit âne et en modelant une boule de terre glaise ou de cire qu'il portait toujours avec lui [31].

Pedro Roldan ne se distingua pas seulement dans l'exécution des grands retables. La cathédrale de Jaen possède de lui des bas-reliefs en marbre représentant la fuite en Égypte, les noces de Cana, la discussion avec les docteurs de la loi, tous les trois incrustés au-dessus de l'une des portes intérieures et les statues des Évangélistes, des Docteurs et de saint Ferdinand placées à l'extérieur de l'édifice. Les uns et les autres sont justement admirés. Puis, il tailla des statues assez belles pour qu'on ait pu les attribuer à Montañes. Tel est l'*Ecce-Homo* de l'hopital de la Caritad (Pl. LXXVIII et *phot.* 274, 275) qui rivalise avec les chefs-d'œuvre de Murillo et de Valdes admirés dans le célèbre hôpital. Enfin il faut citer les groupes ou *pasos* commandés par les confréries de pénitents où Jésus est représenté dans les phases de sa vie douloureuse et notamment le Christ de *la Oración del Huerto* (la prière du jardin des Oliviers) remarquable entre tous [32] (*phot.* 276).



Planche LXXVII. — Mise au tombeau.

Retable de l'hôpital de la Charité à [illegible] — Bois peint et doré. — Sculpture de [illegible] peinture de [illegible] — Phot. [illegible]

Page [illegible]

les a[illegible]en, abusait-on de son désintéressement.

[illegible] dans des conditions analogues la commande [illegible] la Charité (Pl. LXXVII). Cette œuvre, où il a [illegible] talent, représente la mise au tombeau. Les figures [illegible]nt traitées en ronde-bosse, celles des derniers plans [illegible]ond, mais elles ont toutes été harmonisées avec un art [illegible] sans heurt à l'unité de la composition. Il est juste d'ajouter [illegible] peint par Juan Valdes Leal et que Murillo aida le polychro[illegible]nseils, sinon de son pinceau.

[illegible]preneur général et architecte du retable, Bernardo Simon de Pineda, [illegible]500 ducats pour l'ensemble de l'œuvre. Sur cette somme, 11000 furent [illegible]bués à Juan Valdes. Que revint-il à Pedro Roldan? Bien peu, assurent ses contemporains; du moins la jalousie ou l'avarice de l'architecte ne purent diminuer sa part de gloire.

Ce dédain bien rare des justes avantages que procure le talent est un trait caractéristique du caractère de Roldan. Le maître vivait en philosophe, dans une maison de campagne éloignée de Séville où il jouissait des beautés de la nature et fuyait les visites et les obligations mondaines qui dérobent un temps précieux aux artistes. Il avait en tout des goûts simples et quand il allait à la ville, c'était sur un petit âne et en modelant une boule de terre glaise ou de cire qu'il portait toujours avec lui.

Pedro Roldan ne se distingua pas seulement dans l'exécution des grands retables. La cathédrale de Jaen possède de lui des bas-reliefs en marbre représentant la fuite en Égypte, les noces de Cana, la discussion avec les docteurs de la loi, tous les trois incrustés au-dessus de l'une des portes intérieures et les statues des Évangélistes, des Docteurs et de saint Ferdinand placées à l'extérieur de l'édifice. Les uns et les autres sont justement admirés. Puis, il tailla des statues assez belles pour qu'on ait pu les attribuer à Montañes. Tel est l'*Ecce-Homo* de l'hopital de la Caritad (Pl. LXXVIII et *phot.* 274, 275) qui rivalise avec les chefs-d'œuvre de Murillo et de Valdes admirés dans le célèbre hôpital. Enfin il faut citer les groupes ou *pasos* commandés par les confréries de pénitents où Jésus est représenté dans les phases de sa vie douloureuse et notamment le Christ de *la Oracion del*



PL. 77

Pedro Roldan avait épousé une parente et peut-être même une sœur du célèbre sculpteur grenadin Pedro de Mena, nommée doña Teresa de Mena y Villavicencio. En 1656, il en avait eu une fille, Doña Luisa, plus connue sous le nom de la Roldana qui eût fait mentir le sang d'artiste qu'elle tenait de ses ascendants, si elle n'eût été à son tour un sculpteur de mérite[33]. Une statue de saint Ferdinand commandée à son père ayant été refusée, elle la fit reporter, dit-on, dans l'atelier, la retoucha, lui donna plus de mouvement et la retourna aux chanoines qui l'acceptèrent cette fois sans la reconnaître[34]. La légende a peut-être embelli la vérité.

Doña Luisa, qui avait épousé un chambellan de Charles II, se fixa par la suite à Madrid, où ses œuvres et sa personne excitèrent une égale admiration. Le 21 juin 1695 elle fut nommée sculpteur de la Chambre et mourut fort jeune en 1704, quatre ans après son père. Séville, Cadix, l'Escurial, Madrid se partagèrent ses œuvres. On y retrouve les qualités de Pedro Roldan avec moins de puissance et peut-être plus de grâce. Aussi bien, excella-t-elle surtout dans les images de la Vierge, de l'enfant Jésus, des archanges et des séraphins.

Cadix se glorifie de posséder une Vierge de la Roldana connue sous le nom de *Nuestra Señora de las Angustias* très savamment composée et autour de qui sont placés des anges délicieux. Le Christ est excellent, la Vierge lui est inférieure. Le groupe n'en reste pas moins une œuvre remarquable par la nouveauté de la composition — le Christ repose entre les genoux de la Vierge au lieu d'être placé en travers — et par l'habileté avec laquelle sont disposés les anges qui soutiennent les bras du divin crucifié et jusqu'aux attributs de la Passion.

Je goûte moins la danseuse qui, sous l'armure et les habits romains du siècle de Louis XIV, figure le saint Michel de l'Escurial[35]. On le montre avec complaisance aux visiteurs. Faute de pouvoir descendre jusqu'à Cadix, il vaudrait mieux juger la Roldana, d'après ses anges, fussent-ils habillés comme c'est le cas trop souvent (*phot.* 277).

En même temps que Pedro Roldan, vivaient à Séville, Francisco Ruiz et Juan Antonio Gixon[36] qui furent tous deux élèves d'Alfonso Martinez. Juan Gixon fut professeur, puis directeur de l'Académie de Séville de 1668 à 1672; je ne connais aucune de ses œuvres. Quant à son frère Francisco, il eut l'immense mérite de refaire après Montañes un Christ mourant que l'on voit à Séville dans une petite

chapelle du faubourg de Triana et qui soutient la comparaison avec le Crucifix des Calices. Le Christ de *la Espiracion* (Pl. LXXIX) est lui aussi une perle de l'art chrétien, un chef-d'œuvre de l'art sévillan. Je ne sais même pas si la peinture n'est pas plus saisissante que celle dont Pacheco, le collaborateur de Montañes, revêtit le corps du divin supplicié. Sans exagération, sans heurt, sans violence, la carnation fut étudiée avec une délicatesse extrême. Le sang, les plaies des genoux, les meurtrissures, les chairs dénudées pour être rendues sans recherches ni intentions dramatiques n'en sont que plus éloquentes. Après avoir vu en grand nombre les Christs vraiment très beaux offerts par l'Espagne à la piété des fidèles, le Dieu expirant de Gixon réveille l'attention et appelle une admiration inlassable. Il était pourtant à la sculpture espagnole ce que la Victoire de Samothrace est à la sculpture grecque : le testament d'un art qui allait s'éteindre.

Les dernières années du XVIIe siècle virent en effet la mort des derniers grands sculpteurs de l'école de Séville et aussi la mort de l'école elle-même. Il y eut encore des praticiens de talent, il n'y eut plus d'artistes. La corruption du goût devenait générale, la peinture déclinait, la décadence de l'architecture s'accusait à chaque heure. Une profusion de feuillages, de fleurs, de fruits, de coquilles contournées, de têtes d'anges, de rinceaux touffus sous lesquels la ligne comme les formes disparaissaient s'étalaient sur tous les motifs. Churriguera, dont le nom caractérise le nouveau style, ne fut pas le seul coupable. Il faut accuser beaucoup ses contemporains et peut-être le désir de corriger la froideur de l'architecture et de chercher dans une surcharge de mauvais goût une couleur et une richesse comparables à celles des retables dont la tradition s'était perdue vers le milieu du XVIe siècle.

Un élève de Roldan, Don Pedro Duque Cornejo est le dernier sculpteur de l'école de Séville qui mérite d'être signalé. Encore ses œuvres sont-elles affectées, alourdies par des ornements inutiles et aussi violentes qu'excessives dans l'expression et l'attitude. Il faut croire cependant qu'elles plurent à ses contemporains puisqu'il remporta des succès que n'eurent jamais ses prédécesseurs. On en vint à exiger qu'il sculptât, dorât et peignît sous les yeux de gardiens préposés à sa surveillance. C'est du moins ainsi que, logé, nourri, fourni de bois, de clous, d'or battu et de couleurs, il exécuta divers travaux pour la Chartreuse del Paular[37]. Quand il mourut, en 1757, il était depuis plus de vingt-cinq ans sculpteur de la



Planche LXXVIII. — CHRIST FLAGELLÉ.

Chapelle de l'hôpital de la Charité à Séville. — Bois peint. — Sculpture de Roldan.

(Page 100)

chapelle du faubourg de Triana et qui soutient la comparaison avec le Crucifix des Calices. Le Christ de *la Expiracion* (Pl. LXXIX) est lui aussi une perle de l'art chrétien, un chef-d'œuvre de l'art sévillan. Je ne sais même pas si la peinture n'est pas plus [illegible] que celle dont Pacheco, le collaborateur de Montañes, revêtit le [illegible] supplicié. Sans exagération, sans heurt, sans violence, la carnation [illegible] avec une délicatesse extrême. Le sang, les plaies des genoux, les [illegible], les chairs dénudées pour être rendues sans recherches ni intentions dramatiques n'en sont que plus éloquentes. Après avoir vu en grand nombre les Christs vraiment très beaux offerts par l'Espagne à la piété des fidèles, le [illegible] de Gixon réveille l'attention et appelle une admiration inlassable. Il [illegible] pourtant à la sculpture espagnole ce que la Victoire de Samothrace est à la sculpture grecque : le testament d'un art qui allait s'éteindre.

Les dernières années du XVII[e] siècle virent en effet la mort des derniers grands sculpteurs de l'école de Séville et aussi la mort de l'école elle-même. Il y eut encore des praticiens de talent, il n'y eut plus d'artistes. La corruption du goût devenait générale, la peinture déclinait, la décadence de l'architecture s'accusait à chaque heure. Une profusion de feuillages, de fleurs, de fruits, de coquilles contournées, de têtes d'anges, de rinceaux touffus [illegible] lesquels la ligne comme les formes disparaissaient s'étalaient sur tous [illegible] [illegible]iguera, dont le nom caractérise le nouveau style, ne fut pas le [illegible]. Il faut accuser beaucoup ses contemporains et peut-être le désir de [illegible] la froideur de l'architecture et de chercher dans une surcharge de mauvais goût une couleur et une richesse comparables à celles des retables dont la tradition s'était perdue vers le milieu du XVI[e] siècle.

Un élève de Roldan, Don Pedro Duque Cornejo, est le dernier sculpteur de l'école de Séville qui mérite d'être signalé. Encore ses œuvres sont-elles affectées, alourdies par des ornements inutiles et aussi violentes qu'excessives dans l'expression et l'attitude. Il faut croire cependant qu'elles plurent à ses contemporains puisqu'il remporta des succès que n'eurent jamais ses prédécesseurs. On en vint à exiger qu'il sculptât, dorât et peignît sous les yeux de gardiens préposés à sa surveillance. C'est du moins ainsi que, logé, nourri, fourni de bois, de clous, d'or battu et de couleurs, il exécuta divers travaux pour la Chartreuse del Paular[1]. Quand il mourut, en 1757, il était depuis plus de vingt-cinq ans sculpteur de la



PL. 78

Chambre de la reine. Duque Cornejo fut inhumé dans le chœur de la cathédrale de Cordoue pour laquelle il venait de terminer des stalles en acajou massif [38]. Ses obsèques furent princières.

Si l'on quitte l'Andalousie et si l'on se transporte à Valence où depuis longtemps fleurissait une école qui avait donné à l'Espagne des peintres célèbres et des sculpteurs renommés, l'on y trouve encore à la même époque un artiste de talent, Felipe del Coral. Il est vrai qu'il vécut à Madrid et que nombre de ses œuvres se trouvent dans le Nord. Je citerai notamment *Nuestra Señora de los Dolores* que possède à Salamanque la chapelle de la Vera Cruz [39] (*phot.* 278). Il ne faut pas comparer cette statue à la *Virgen de los Cuchillos* de Juan de Juni (Pl. XLIII et *phot.* 153), ni à la *Dolorosa* de Hernandez (Pl. XLIX et L) desquelles elle est certainement inspirée ; elle n'en présente pas moins des qualités sérieuses. En revanche, une Vierge du type appelé *rosario* en Espagne et que l'on vous mène volontiers voir à Séville offre des côtés simplement aimables (*phot.* 279). Je ne sais d'ailleurs sur quels documents on s'appuie pour l'attribuer à Felipe del Coral.

Depuis quelques années l'attention des artistes a été ramenée sur un autre sculpteur du XVIIIe siècle, Don Francisco Salzillo y Alcaraz dont le renom, bien que mérité, dépasse aussi la valeur [40]. Son père, Nicolas Salzillo était originaire de Capoue. Il s'était établi à Murcie vers la fin du XVIIe siècle et y exerçait la profession de sculpteur sur bois. S'étant marié avec Doña Isabel Alcaraz il avait entre autres enfants Francisco, qui lui était né le 12 mai 1707.

Nicolas Salzillo mourut en 1727. Outre sa femme, il laissait six enfants que le jeune Francisco demeuré chef de famille dut prendre à sa charge. Il avait reçu les leçons de son père, un artiste fort médiocre, semble-t-il, et comptait aller en Italie pour s'y perfectionner ne trouvant à Murcie ni maîtres, ni modèles. Mais tout projet de voyage fut abandonné et il se mit au travail avec une résolution et un courage qui lui attirèrent de suite de nombreuses sympathies. Il se peut que Salzillo né à une autre époque, placé dans des conditions et dans un milieu favorables fût devenu un très grand artiste car, parmi ses œuvres innombrables — près de dix-huit cents statues ou statuettes sont cataloguées à son nom [41] — il en est qui présentent des qualités éminentes. On ne saurait néanmoins comparer leur auteur à aucun des maîtres qui, à côté des peintres, des architectes et des littérateurs, donnèrent au Siècle d'or un lustre que le temps

ne ternira jamais. Certes l'isolement de Salzillo lui fut défavorable; il le servit aussi dans une certaine mesure. S'il eût voyagé, le style désordonné et prétentieux des artistes contemporains eût déteint sur lui, tandis que les événements l'ayant garanti de la contagion, il ne suivit que son inspiration et n'étudia que la nature.

Une vie ou même plusieurs vies d'hommes n'eussent pas suffi à exécuter les travaux sortis de l'atelier de Salzillo; il ne semble pas cependant qu'il ait jamais fait appel à de nombreux élèves étrangers [42]. Il avait formé une école dans sa propre famille. Sa sœur, Doña Ines, dessinait, modelait et posait, semble-t-il, pour les figures des saintes et des anges, sa femme remplissait aussi ce dernier office [43]; l'un de ses frères, Don Josef, lui servait de praticien et dégrossissait les billes de noyer ou de cyprès, un second, l'abbé Patricio, peignait et damassait.

M. Antonio Alix, le dernier historien de Salzillo [44], cite parmi les statues isolées de l'artiste, un saint Jérôme qu'il égale à celui de Torrigiano, une sainte Véronique, un saint Jean et la *Dolorosa* et, parmi les figures qui composent les *pasos* conservés à Murcie dans l'église du Jésus, les Christ de la *Oración del Huerto* (Jardin des Oliviers), *del Prendimiento* [45] (de l'Arrestation) et de la *Caida* (de la chute). On a aussi vanté un saint François, une bonne statue en effet mais copiée sur un original de Montañes, puis saint Antonin, saint Pascal, saint Antoine, sainte Anne, sainte Cécile, sainte Barbe, la *Purisima Concepción*, *el Ángel de Guarda* (l'Ange Gardien), saint Raphaël, le *Dulce Nombre*, un enfant Jésus endormi et enfin deux groupes : la Cène et les *Azotes* (les Coups) (*phot.* 280 à 303). Je ne saurais partager cet enthousiasme. A part la sainte Véronique [46] (Pl. LXXX) et l'ange de la *Oración del Huerto*, qui sont de froides et bonnes statues, puis le saint Jérôme et la Conception, les autres figures sont parfois guindées dans leur attitude. Les draperies étudiées d'une manière insuffisante présentent des maigreurs; les extrémités manquent de dessin.

Lorsqu'il étudiait la *Dolorosa*, Salzillo ne craignit pas, raconte-t-on, d'annoncer à sa femme la mort de leur fils très malade à cette époque pour surprendre sur ses traits une expression de vive douleur. Si le fait est vrai, il est d'autant plus regrettable que l'artiste infligea cette torture et que lui-même commit cette action cruelle en pure perte. La Vierge est belle, mais son affliction n'émeut pas parce qu'on la sent conventionnelle [47].



Planche LXXIX. — Christ expirant.

Chapelle du faubourg de Triana. — Séville. — Bois peint. — Sculpture de Francisco Ruiz Gixon.

(Page 192)

ne terminera jamais. Certes l'isolement de Salzillo lui fut défavorable ; il le servit aussi dans une certaine mesure. S'il eût voyagé, le style désordonné et prétentieux des artistes contemporains eût déteint sur lui, tandis que les événements l'ayant garanti de la contagion, il ne suivit que son inspiration et n'étudia que la nature.

Une vie ou même plusieurs vies d'hommes n'eussent pas suffi à exécuter les travaux sortis de l'atelier de Salzillo ; il ne semble pas cependant qu'il ait jamais fait appel à de nombreux élèves étrangers[42]. Il avait formé une école dans sa propre famille. Sa sœur, Doña Ines, dessinait, modelait et posait, semble-t-il, pour les figures des saintes et des anges, sa femme remplissait aussi ce dernier office[43] ; l'un de ses frères, Don Josef, lui servait de praticien et dégrossissait les billes de noyer ou de cyprès, un second, l'abbé Patricio, peignait et damassait.

M. Antonio Alix, le dernier historien de Salzillo[44], cite parmi les statues isolées de l'artiste, un saint Jérôme qu'il égale à celui de Torrigiano, une sainte Véronique, un saint Jean et la *Dolorosa* et, parmi les figures qui composent les *pasos* conservés à Murcie dans l'église du Jésus, les Christ de la *Oración del Huerto* (Jardin des Oliviers), *del Prendimiento*[45] (de l'Arrestation), et de la *Caida* (de la chute). On a aussi vanté un saint François, une bonne statue en effet mais copiée sur un original de Montañes, puis saint Antonin, saint Pascal, saint Antoine, sainte Anne, sainte Cécile, sainte Barbe, la *Purisima Concepcion*, *el Ángel de Guarda* (l'Ange Gardien), saint Raphael, le *Dulce Nombre*, un enfant Jésus endormi et enfin deux groupes : la Cène et les *Azotes* (les Coups) (*phot.* 280 à 303). Je ne saurais partager cet enthousiasme. A part la sainte Véronique[46] (Pl. LXXX) et l'ange de la *Oracion del Huerto*, qui sont de froides et bonnes statues, puis le saint Jérôme et la Conception, les autres figures sont parfois guindées dans leur attitude. Les draperies étudiées d'une manière insuffisante présentent des maigreurs ; les extrémités manquent de dessin.

Lorsqu'il étudiait la *Dolorosa*, Salzillo ne craignit pas, raconte-t-on, d'annoncer à sa femme la mort de leur fils très malade à cette époque pour surprendre sur ses traits une expression de vive douleur. Si le fait est vrai, il est d'autant plus regrettable que l'artiste infligea cette torture et que lui-même commit cette action cruelle en pure perte. La Vierge est belle, mais son affliction



PL: 73

LE TOMBEAU DE CHRISTOPHE COLOMB.

L'on ne saurait oublier à la fin de cette étude le tombeau vraiment royal où reposent les cendres de Christophe Colomb (*phot.* 304, 305). Élevé d'abord dans la cathédrale de la Havane, il a été remonté dans la branche du transept (côté de l'épître) de la cathédrale de Séville.

Cruelle destinée que celle du célèbre navigateur qui recommençant après le trépas le cours de ses pérégrinations, ballotté entre Valladolid, le monastère de las Cuevas, Saint-Domingue et Cuba, ne put dormir son dernier sommeil sur la terre qu'il avait découverte et où il eût souhaité reposer à jamais !

Au moins, si les dernières volontés de Colomb n'ont pu s'accomplir, l'Espagne a-t-elle réclamé ses reliques aux États-Unis victorieux et, les ayant reprises, leur a-t-elle donné un abri digne d'elles.

L'auteur du tombeau, M. Melida, mort il y a quelques années, a conçu et exécuté une œuvre puissante, originale, où il a su associer la richesse et le prestige de la couleur à la majesté de la forme.

Quatre personnages héraldiques symbolisant les quatre provinces-royaumes de Castille, de Leon, d'Aragon et de Navarre s'avancent portant sur leurs épaules le cercueil du héros. A la place d'honneur marche Castille. Il est vêtu d'une aube d'argent et d'une chape de bronze clair sur laquelle se détachent les tours, armes parlantes du royaume. Une couronne murale lui ceint le front ; à la main, il tient l'aviron. La robe de bronze traîne ses larges plis semés de couronnes royales, sur la base du monument.

A gauche, sur la même ligne que Castille, se tient Leon. Le costume est le même ; seuls les emblèmes héraldiques diffèrent. Le lion passant remplace les tours ; des chardons et des coquilles de pèlerin qui rappellent le sanctuaire de Saint-Jacques de Compostelle ont été substitués aux couronnes. Sur la tête, Leon porte un bandeau où les lions sont associés à des grenades en souvenir de la part que prit le vieux royaume à la ruine du dernier boulevard de l'Islam. Enfin, il tient haute, conquérante et fière, la croix qui guida les caravelles chrétiennes vers les terres inconnues.

En arrière, se présentent Aragon et Navarre ; les chemises de mailles, après les aubes, les guerriers, à la suite des lévites. Aragon se signale par son écu et des chauves-souris aux ailes éployées. On distingue Navarre à ses chaînes et à des fleurs de lys.

Un poêle couvre de ses plis rigides le reliquaire où sont enfermés les restes du grand navigateur. Brodé aux armes d'Isabelle et de Ferdinand, il porte aussi l'écu de leur *Amiral sur la mer Océane* et, en guise de bordure, la devise que la reine écrivit de sa main pour honorer le *Vice-roi* et *gouverneur des îles découvertes dans la mer des Indes* et en assurer la possession à ses descendants :

« *A Castilla y Leon*
Nuevo mundo dió Colon »

« A Castille et à Leon
Colomb donna un nouveau monde ».

Le socle haut de $1^{m},50$ environ est en pierre blanche polie tandis que les personnages et le cercueil exécutés en bronze repoussé sont polychromés, c'est-à-dire que l'or, l'argent, le bronze chacun sous leurs différents aspects, s'y combinent en des associations voisines de la nature.

Au demeurant, l'œuvre de Melida est un exemple très beau et très majestueux des ressources immenses qu'offre la polychromie naturelle en même temps que le dernier et digne maillon de la chaîne dont les premiers anneaux furent forgés dans les Asturies au moment où les montagnards s'élancèrent à la reconquête de la patrie. A ce double titre, le tombeau de Colomb devait trouver sa place dans un ouvrage consacré à l'histoire de la sculpture polychrome en Espagne.

J'ai eu parfois à déplorer la funeste coutume qu'ont les confréries de couvrir d'habits somptueux les figures dont elles sont gardiennes. Cet usage inspiré par une dévotion mal entendue est fort ancien. Si dans ces derniers temps, la portion éclairée du clergé a obtenu quelques succès et dévêtu quelques saintes images, elle s'est heurtée en général à des habitudes trop profondément enracinées pour les pouvoir extirper.

D'une manière générale, les Vierges et notamment les *Dolorosas* semblent avoir été les premières statues que l'on couvrit de vêtements et que l'on para de bijoux [48]. On ne s'en tint pas là. Ce furent bientôt des cheveux naturels qu'on leur posa et puis des yeux de verre, quitte à massacrer le visage quand l'artiste ne les avait pas inscrustés lui-même. Plus tard, cet usage s'étendit ; le Christ et les acteurs de la Passion eurent leur garde-robe et, dans les inventaires, on trouve



Planche LXXX. — Sainte Véronique.

Eglise du Jésus à Murcie. — Bois peint et doré. — Sculpture de Francisco Salzillo, peinture de Patricio Salzillo. — Phot. Lévy.

(Page 104)

Un poêle couvre de ses plis [illegible] le reliquaire où sont enfermés les restes du grand navigateur. Brodé aux armes d'Isabelle et de Ferdinand, il porte aussi l'écu de leur *Amiral sur la mer Océane* et, en guise de bordure, la devise que la reine écrivit de sa main pour honorer le *Vice-roi* et *gouverneur des îles découvertes dans la mer des Indes* et en assurer la possession à ses descendants :

> « *A Castilla y Leon*
> *Nuevo mundo dió Colon* »
>
> « A Castille et à Leon
> Colomb donna un nouveau monde ».

Le socle haut de 1^{m},50 environ est en pierre blanche polie tandis que les personnages et le cercueil exécutés en bronze repoussé sont polychromés, c'est-à-dire que l'or, l'argent, le bronze chacun sous leurs différents aspects, s'y combinent en des associations voisines de la nature.

Au demeurant, l'œuvre de Melida est un exemple très beau et très majestueux des ressources immenses qu'offre la polychromie naturelle en même temps que le dernier et digne maillon de la chaîne dont les premiers anneaux furent forgés dans les Asturies au moment où les montagnards s'élancèrent à la reconquête de la patrie. A ce double titre, le tombeau de Colomb devait trouver sa place dans un ouvrage consacré à l'histoire de la sculpture polychrome en Espagne.

J'ai eu parfois à déplorer la funeste coutume qu'ont les confréries de couvrir d'habits somptueux les figures dont elles sont gardiennes. Cet usage inspiré par une dévotion mal entendue est fort ancien. Si dans ces derniers temps, la portion éclairée du clergé a obtenu quelques succès et dévêtu quelques saintes images, elle s'est heurtée en général à des habitudes trop profondément enracinées pour les pouvoir extirper.

D'une manière générale, les Vierges et notamment les *Dolorosas* semblent avoir été les premières statues que l'on couvrit de vêtements et que l'on para de bijoux [18]. On ne s'en tint pas là. Ce furent bientôt des cheveux naturels qu'on leur posa et puis des yeux de verre, quitte à massacrer le visage quand l'artiste ne les avait pas incrustés lui-même. Plus tard, cet usage s'étendit ; le Christ et les acteurs de la Passion eurent leur garde-robe et, dans les inventaires, on trouve



PL. 80

enregistré à côté des manteaux, des robes, des bijoux et des armes, un assortiment de perruques et de barbes postiches. Enfin, comme les statues anciennes se prêtaient assez mal à l'habillage, on scia ou l'on rabota les saillies gênantes, on disloqua les têtes et les membres pour les faire pivoter au gré de chacun. Ce fut alors que les maîtres de l'école espagnole et ceux du Sud principalement prirent le parti de livrer aux fidèles des statues qu'ils pussent costumer à leur fantaisie. Ces statues dénommées *imágenes de vestir*, *imágenes de candelero* (de chandelier), *imágenes de maniqui* (de mannequin) se résument à la tête et aux membres destinés à être vus alors que les parties du corps devant être cachées restent à l'état d'ébauche grossière.

La plus ancienne *imagen de vestir* est, je pense, la *Virgen Antigua* (Vierge Antique) de la *Capilla Real* appartenant à la cathédrale de Séville. Elle fut, dit-on, donnée par saint Louis roi de France au roi saint Ferdinand. C'est un mannequin en bois de cèdre dont les membres sont articulés aux jointures et dans le dos duquel se trouve un mécanisme commandant la tête et la faisant s'incliner tantôt à droite, tantôt à gauche, quand il est mis en mouvement. L'enfant Jésus peut à volonté se placer entre les bras ou sur les genoux de sa mère suivant qu'elle est debout ou assise. Le corps de la Vierge est couvert d'une sorte de taffetas rose collé sur le bois et très adhérent. Ses cheveux formés de fils de soie enveloppés d'or sont réunis en tresse, mais peuvent être défaits sur les épaules ou coiffés comme ceux d'une perruque. De son costume primitif, la Vierge a conservé des chaussures en peau blanche très pointues et très étroites où sont incrustées des fleurs de lys en cuir doré, des colombes, des étoiles, des arcs outrepassés et le mot *Amor* fort mal tracé du reste. Ces souliers furent faits par des ouvriers musulmans ou mozarabes. Leur ornementation et la maladresse ou plutôt l'ignorance du scribe en témoignent. On ne peut pas tirer de ce fait une conclusion formelle; il est pourtant un indice que la Vierge Antique n'est pas l'œuvre d'un sculpteur français. J'ajouterai que nos artistes et surtout ceux à qui saint Louis se fût adressé en pareille circonstance eussent donné à la mère du Christ un visage aux lignes pures et un modelé peut-être naïf mais délicat tandis que celui-ci est d'un art barbare. La tête de l'enfant est mieux traitée que celle de la Vierge, malheureusement, elle n'appartient pas au groupe primitif. Aussi bien, malgré les rapports qui existèrent entre les cours de France et d'Espagne sous les règnes

de saint Louis et de saint Ferdinand, rapports qui autoriseraient dans une certaine mesure l'attribution admise jusqu'ici [49], je pense qu'il faut y renoncer et voir dans la célèbre *Virgen Antigua* une précieuse relique de l'art espagnol [50].

J'ai donné un certain nombre de cas de ces *imágenes de vestir* empruntées à l'œuvre de Hernandez et à celle de sculpteurs appartenant aux écoles du Nord et du Sud. La vierge de Pampelune (*phot.* 190), le Christ de Roldan, l'ange de la Roldana (*phot.* 276, 277), la Vierge placée auprès du Christ du capitan Cepeda (*phot.* 227) sont des morceaux curieux. Il serait sans intérêt de multiplier les exemples d'autant que, sauf Montañes qui au début de sa carrière modela les têtes de saint Ignace et de saint François Xavier (*phot.* 230 à 234), sauf Roldan et sa fille qui, leur vie durant, s'adonnèrent à cette singulière branche de l'art, les artistes parvenus à une grande notoriété en dirigeaient l'exécution plus qu'ils n'y participaient. Je voudrais seulement rappeler que les Grecs en incrustant entre les paupières des prunelles d'émail ou de pierre fine et en jetant un péplos d'étoffe brodée sur les épaules d'Athéna n'avaient pas démérité ni cru commettre un sacrilège. Que les Praxitèle, les Lysippe et les Phidias protègent de leur nom respecté les Hernandez, les Montañes et les Roldan !



CHAPITRE XV

CONCLUSION

Comparaison des écoles du Nord et du Sud. — Originalité de l'art espagnol.

L'ON a vu au cours de cette étude, combien avaient été fréquentes les relations artistiques du Sud et du Nord et l'on a reconnu aussi que l'école de Valladolid et celle de Séville avaient subi tour à tour les mêmes influences. Il est donc naturel que l'une et l'autre présentent des caractères communs.

Considérés dans leur ensemble, les grands sculpteurs espagnols se distinguent par la pureté du goût, le respect et la distinction de la forme, la recherche de la ligne, la simplicité des attitudes, — Berruguete et ses élèves exceptés — la vérité de l'expression et un sentiment religieux très vif et très profond. Aussi bien, les différences entre le Nord et le Sud tiennent-elles plutôt au choix des sujets et à la polychromie qu'au style proprement dit.

Le Nord recherche les épisodes douloureux de la vie de la Vierge, les descentes de croix, les mises au tombeau, les corps martyrisés, les têtes coupées. Le Sud, sans dédaigner les sujets lugubres, les emprunte plutôt qu'il ne les crée. Épris de la beauté féminine, dont les artistes ont sous les yeux des types parfaits, il marque sa prédilection pour les années heureuses de la Vierge ou les épisodes glorieux de sa vie. Elle est près de sainte Anne, elle se tient devant le berceau de son fils, elle enlace l'enfant Jésus dans ses bras ou l'assied sur ses genoux, elle plane dans les nuages, entourée de chérubins, le croissant lunaire à ses pieds. Il n'est pas jusqu'à la *Dolorosa* immortalisée par Alonso Cano comme

la Conception l'avait été par Montañes qui ne soient d'une splendeur que la tristesse et les larmes semblent aviver. C'est au culte rendu à la jeunesse et à la beauté que nous sommes encore redevables de ces enfants Jésus, de ces anges, de ces séraphins qui depuis les autels jusqu'aux voûtes peuplent les chapelles de l'Andalousie. Enfin, si le Nord affectionne saint Georges, le rude soldat de Cappadoce, le Sud préfère le chef des milices célestes et représente saint Michel sous des formes féminines et surcharge les doigts, les poignets, le cou, le front et la poitrine, de bagues, de bracelets, de colliers, de diadèmes et de médaillons d'un grand prix.

Dans un autre ordre d'idées, le Nord adopte avec Gregorio Hernandez une polychromie très sobre et très simple retournant ainsi à la tradition nationale, tandis que le Sud, où naîtront les grands peintres de l'Espagne, a le goût des couleurs brillantes, des tons chauds et variés. En dépit des efforts et malgré les succès de Pacheco, il n'abandonnera qu'à regret les damas et les ors, il se complaira dans la représentation des velours, des soies brodées, des bijoux, des pierreries et des perles.

Les œuvres sorties des ateliers du Nord refléteraient-elles la tristesse des granits de la Castille et la monotonie grise des paysages? Les arts du Sud seraient-ils imprégnés de la coloration des feuilles et des fleurs poussées entre l'eau claire des ruisseaux et le ciel qu'illumine un soleil implacable, ou bien auraient-ils gardé un reflet persistant des traditions apportées de l'Orient? C'est possible. Quant à moi, je croirais volontiers à l'influence des milieux matériels et moraux où l'école de Valladolid et celle de Séville se développèrent, influence qui modifia les apparences de l'œuvre plutôt que le tempérament de l'artiste.

Autant se manifeste l'unité des écoles espagnoles de sculpture, autant s'accuse leur personnalité en face des écoles étrangères. La France, la Bourgogne, les Flandres, l'Allemagne, l'Italie, les ont tour à tour dominées et pourtant elles ont gardé un caractère national très net. Peut-être serait-ce avec les écoles françaises que leur affinité serait la plus grande, mais elles ressentirent l'émotion religieuse plus longtemps que les nôtres et la traduisirent avec une supériorité incontestable. Enfin, et en ceci, le fossé a toujours été s'élargissant depuis le XVIe siècle, elles sont restées fidèles à la statuaire peinte. A l'exemple de l'Italie les novateurs laveront quelques bas-reliefs et purifieront quelques statues, mais les grands

maîtres espagnols prouveront en s'attaquant à la pierre et en fouillant excellemment le marbre blanc que leur préférence ne naissait ni du dédain, ni de l'ignorance. Leur prédilection pour le bois et la polychromie était bien raisonnée. Dans leur esprit, comme dans celui des artistes grecs, bien loin de nuire à la forme, la couleur pouvait lui être associée pour la joie des yeux et dans un sentiment de respect pour la beauté véritable et parfaite. Elles l'affirment les œuvres communes de sculpteurs tels que Berruguete, Hernandez, Juan de Juni, Torrigiano, Delgado, Montañes, Cano, Roldan, et de peintres de la valeur de Pereyra, de Raxis, de Pacheco, de Murillo, de Valdes et de Domingo Martinez.

C'est leur autorité que j'invoque et sous leur patronage que je me place en terminant ce travail.



NOTES

La *transcription des noms propres et des mots empruntés à une langue étrangère donne toujours lieu à de grandes difficultés. Je ne pense pas avoir résolu le problème, je vais du moins essayer de faciliter la lecture et la prononciation.*

D'une manière générale et sauf pour les noms de lieux, de personnes ou d'objets qui jouissent d'une possession d'état ancienne et d'une orthographe française acceptée — Séville, Grenade, Velasquez, Calderon — j'écrirai les mots espagnols en respectant leur orthographe et la tilde *placée parfois sur la lettre* n. *Mais pour éviter des confusions je ne les accentuerai ni à l'espagnole ni à la française. En les lisant, on se souviendra*

*Que l'espagnol ne connaît pas d'*e *muet,*

Qu'il prononce toutes les voyelles, exception faite pour les mots en que, qui, gue, gui, *lesquels se prononcent comme en français dans* question, *équivalent,* guerrier, guide, *quand il n'y a pas de tréma sur l'*u.

Que le j *est une aspirée forte devant toutes les voyelles et le* g, *devant* e *et* i,

Que le ch *se prononce* tch : *Pacheco, lisez Patchéco.*

Enfin que la lettre n *surmontée de la* tilde (ñ) *se prononce* gn : *España, lisez Espagna.*

Les noms de saints qui ont leur équivalent en français sont écrits en français quand il s'agit de leur personne ou de leur image, mais pour faciliter les recherches, j'ai gardé la forme espagnole pour les localités, les églises ou les couvents.

Toutes ces remarques s'appliquent aux mots écrits en caractères romains; elles n'ont plus leur raison d'être pour les mots espagnols écrits en espagnol et en caractères italiques.

CHAPITRE I

ORIGINE DE LA STATUAIRE POLYCHROME

1. (page 3). — Les premières pages de ce travail ont été en partie empruntées à un mémoire que j'ai lu à la séance publique de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres du 25 novembre 1898, et à un article du *Journal des Savants* (juin-juillet 1904) que j'ai consacré au huitième volume de l' « Histoire de l'art » de M. Georges Perrot et à son étude sur la sculpture polychrome dans la Grèce archaïque, étude excellente dans ses prémisses comme dans ses conclusions et à laquelle j'ai eu l'occasion de faire de nombreux emprunts.

2. (page 6). — Pausanias, II, 26. A Thèbes, xoanon revêtu de bronze par le sculpteur Polydoros.

3. (page 7). — Pausanias, II, XXII, 5.

4. (page 8). — Pausanias, VI, XIX, 12.

5. (page 8). — *Bulletin de correspondance hellénique*, 1882, p. 128.

6. (page 8). — En Grèce, comme en Italie, l'on a découvert un grand nombre de bronzes polychromés par insertion ou damasquinage. L'argent est utilisé pour les yeux ; l'or, pour les bijoux et les ornements et un métal rouge, le cuivre sans doute, pour les lèvres

et le bout des seins. En Espagne, on pourrait également en signaler plusieurs qui tirent une importance spéciale du lieu où on les a trouvés, comme de leur valeur artistique et de leur excellente conservation. Je signalerai le très beau lampadaire du musée de Tarragone (Jane Dieulafoy, *Aragon et Valence*, p. 112) et un buste de Julie, fille de Titus, provenant des environs de Rosas (ancien Emporium) et appartenant à M. Eusebio Guëll, de Barcelone. Il mesure $0^m,38$ de hauteur et, si la patine mise par les siècles a détruit celle dont les bronziers antiques l'avaient paré, les yeux, remplis d'une pâte blanche émaillée au milieu de laquelle se détache la prunelle formée d'une pierre basaltique, ont, du moins, conservé tout leur éclat.

7. (page 8). — Plutarque. *Quæst. conv.* V, 1, 2. Comparez du même auteur, *De audiendis poetis*, III, 3. Le passage est fort intéressant.

8. (page 9). — *Périclès*, 12. A ce sujet, voir Hugo Bluemner (*Technologie*, t. II, p. 368-371) et Quatremère de Quincy (*Le Jupiter Olympien*, p. 393, 430).

9. (page 9). — A peine achevé, le Zeus de Phidias fut l'objet d'une réfection totale. (Pausanias, IV, XXXI, 6). Pausanias nous apprend aussi que cette statue et celle d'Athéna Parthénos exigeaient des soins d'entretien continuels et minutieux (V, XI, 10: XIV, 4).

10. (page 9). — Pausanias, VIII, XVII, 1.

11. (page 10). — Pausanias, VIII, XLVI, 1, 4.

12. (page 10). — Pausanias, II, X, 4.

13. (page 11). — Pausanias, II, II, 6.

14. (page 11). — Homère, *Iliade*, VI, 90, 273, 303.

15. (page 11). — Perrot, *l. c.*, t. VIII, pl. III, en donne une très bonne gravure polychrome.

16. (page 11). Treu, dans *Olympia*, t. III, p. 12.

17. (page 11). — Sur la frise du trésor des Cnidiens, les couleurs étaient encore très vives. Voici d'après M. Homolle des renseignements précis sur leur répartition. « Frise, fond bleu. Rehauts sur les vêtements par teintes plates étendues sur toute la draperie, ou application limitée sur les bordures, les ornements et les autres parties du costume, telles que les chaussures, ou de l'armement, sur les casques et les boucliers ; vert avec liséré rouge. Sur les cheveux, rouge et rouge doré. Sur le pelage des animaux : crinière des lions en rouge et vert bleu, pour distinguer les deux bêtes d'un attelage. » *Bulletin de correspondance hellénique*, 1896, p. 589.

18. (page 11). — Vitruve (VII, XI, 3), Pline (*Histoire Naturelle*, XXXV, 122, 123) et Plutarque (*De la gloire des Athéniens*, VI) parlent d'un enduit de cire, γάνωσις et des ouvriers qui l'exécutaient. M. Homolle a trouvé des détails précis sur cette opération (*Bulletin de correspondance hellénique*, 1890, p. 497 et suiv. ; même *Bulletin*, même année, p. 184). De son côté, M. Treu a eu l'occasion d'acheter pour le musée de Dresde un masque en marbre de l'Athéna Parthénos qui paraît être de l'époque romaine et où l'on a remarqué un enduit jaune brun composé d'un mélange de cire et d'argile très fine (*Arch. Anzeiger*, 1898, p. 52, 59). Enfin, sur un marbre découvert en Italie et représentant une tête de femme, marbre faisant partie des collections du British Museum, j'ai signalé des traces manifestes d'un enduit rose clair. A mon sens, ces enduits étaient étendus sur le marbre et servaient de support à des retouches de couleur. Les membres de l'École française d'Athènes préposés aux fouilles de Délos ont découvert un groupe composé d'Eros, d'Aphrodite et d'un satyre dont la polychromie encore très apparente semble confirmer ma manière de voir (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, séance du 1er juillet 1904).

19. (page 11). — Sur la peinture de l'œil, Platon, *République*, IV, p. 420, c.

20. (page 11). — A cet égard, je citerai la statue féminine en marbre du musée de l'Acropole dont on trouve une bonne reproduction dans l'*Histoire de l'Art* de Perrot (T. VIII, pl. IV).

21. (page 12). — Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, séance du 28 novembre 1902.

22. (page 12). — *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, p. 259.

23. (p. 13). — On en a la preuve par les textes et par les monuments depuis qu'on les observe avec soin. Aux passages de Vitruve,

de Pline et de Cicéron, de Plutarque déjà cités, on peut ajouter quelques vers de Virgile (*Églogues*, VII, 31-32, *Catalecta*, VII) et quelques autres renseignements donnés par Plutarque (*Questions romaines*, 98). Le premier acte des censeurs, à leur entrée en charge, était de mettre en adjudication la nourriture des oies sacrées du Capitole et la *ganosis* (voy. ci-dessus la note 18 de la page 11) de la statue du Jupiter capitolin « parce que le vermillon dont on avait coutume d'enduire les anciennes statues s'altère très vite ».

Il y a quelques années encore, on a découvert à Rome de très belles antéfixes à têtes de femmes curieusement polychromées.

M. Collignon (*La polychromie dans la sculpture grecque*) indique ou reproduit en noir de nombreuses têtes coloriées de l'époque romaine avec les renvois énumérant les musées où elles se trouvent et les ouvrages où elles ont été données en couleur.

24. (page 15). — Strabon, l. VIII, ch. III, 10.

25. (page 15). — Praxitèle à qui l'on demande « quelle de ses œuvres il trouve la meilleure ? » répond : « Celle où le peintre Nicias a mis la main. » (Pline, l. XXX, ch. XL, 28.)

24. (page 15). — Communication de M. Ravaisson. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, séance du 12 juin 1896.

CHAPITRE II

DÉCLIN DE LA STATUAIRE POLYCHROME

1. (page 20). — Ces statues un peu plus grandes que nature sont en bois polychromé et doré. Les couleurs apaisées par le temps devaient être très vives. Il s'agit des portraits de Vespasien, duc de Sabbioneta, de Louis Gonzague, second marquis de Mantoue, ancêtre du précédent et chef de la branche, puis de Louis de Traghetto, dit Rodomonte, père de Vespasien et enfin de l'aïeul Jean François, marquis de Rodigo. Les personnages portent des costumes usités au XVIIe siècle. On a cru reconnaître dans l'auteur un élève de Berruguete ou de Montañes. Peut-être le sculpteur et le polychromiste étaient-ils espagnols mais, à coup sûr, ni Berruguete ni Montañes n'ont collaboré à une œuvre curieuse bien que d'un art médiocre.

2. (page 20). — Des fresques couvrent les murs de fond et complètent les scènes sculptées qui se rapportent à la vie du Christ. On a travaillé pendant tout le XVIe siècle à cette entreprise d'art et de piété qui du reste a été imitée dans d'autres sanctuaires, à Varèse, à Orta, etc., mais qui n'a jamais été égalée.

3. (page 21). — Les comptes de la Seo de Saragosse établissent que le retable du maître-autel, qui avait été peint et doré, subissait des lavages annuels afin de le tenir en parfait état de blancheur. Tout récemment encore, à l'occasion du congrès eucharistique, il a été l'objet d'un lessivage méthodique et cependant, dans les plis profonds et mal éclairés, on relève des traces de peinture qui viennent témoigner du sacrilège.

4. (page 21). — On applique le nom de *mudejar* (de *mudajjan*, sujet musulman des monarques chrétiens) à des œuvres d'art hispano-moresque dues, en pays chrétien, soit à des musulmans, soit à la collaboration de chrétiens et de musulmans.

5. (page 21). — La qualification de *mozárabe* (de *mustarab*, arabisé, passant pour arabe) se donnait aux chrétiens qui étaient en Espagne sujets des musulmans.

6. (page 22). — Il existe bien à l'extérieur des édifices quelques bas-reliefs en bois qui participent à la décoration, mais ils sont très rares et ont perdu toute trace de polychromie. Le bas-relief qui orne le tympan d'une porte de la cathédrale de Barcelone (*phot.* 89) et celui qui surmonte la porte de l'ancien hôpital de Huesca (*phot.* 91) sont dans ce cas.

CHAPITRE III

PÉRIODE LATINO-BYZANTINE

1. (page 25). — Pottier. *Journal des Savants,* nov. 1905, p. 580, 581.

2. (page 26). — Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, séances du 5 décembre 1902 et du 2 janvier 1903.

3. (page 26). — Les questions relatives aux monuments anciens de l'Espagne ont été étudiées par M. Pierre Paris, professeur à l'Université de Bordeaux, correspondant de l'Institut. Les deux volumes où il a consigné le résultat de ses savantes et fructueuses recherches ont paru sous le titre : « Essai sur l'Art et l'Industrie de l'Espagne primitive. »

4. (page 31). — Les voûtes tournées sans l'aide de cintres sont caractéristiques de l'architecture orientale et, notamment, des contrées où le bois fait défaut. Elles ont été signalées la première fois par M. Choisy dans son beau travail sur l'*Art de bâtir chez les Byzantins.* J'en ai trouvé l'origine en Perse où depuis au moins le VIe siècle avant notre ère, elles sont employées d'une manière exclusive et j'ai consacré à leur étude le tome IV et le tome V presque dans son entier de l'*Art antique de la Perse* et un article paru dans les *Annales des Ponts et Chaussées* (Mémoires, 1883, t. VI, p. 23).

5. (page 32). — Dieulafoy, *Art antique de la Perse*, t. IV, ch. I et t. V, p. 79 à 88.

6. (page 32). — Dieulafoy, *id.*, t. V, p. 163 et suiv.

L'influence perse ne se reconnaît pas seulement à la disposition si particulière des voûtes de la nef, elle apparaît encore dans la disposition de la coupole sur trompe placée à la croisée du transept, dans le soin manifeste que l'on a pris de tailler certains moellons en forme de briques, c'est-à-dire de leur donner les dimensions des seuls matériaux qu'aient jamais su employer les maçons iraniens et, aussi, dans les appareils demeurés apparents des berceaux du porche supérieur.

7. (page 32). — L'arc outrepassé se trouve pour la première fois en Perse, au palais de Firouz-Abad, construit sous le règne des Achéménides. (Dieulafoy, *id.*, *id.*, p. 35, 36 et 37.)

8. (page 33). — L'arc elliptique à grand axe vertical est seul employé dans le tracé des coupoles du même édifice de Firouz-Abad, dans celui des arceaux, des voûtes en berceau et des coupoles du palais de Sarvistan qui remonte au premier ou au second siècle de l'ère chrétienne et, concurremment avec le plein cintre dans les monuments de l'époque des Sassanides que j'ai eu l'occasion de relever (Dieulafoy, *id.*, t. IV, ch. I et t. V, ch. VI).

9. (page 33). — Saint-Philibert de Tournus sur la Saône en présente un très bel exemple. (Voy. ci-dessus p. 32 et note 6).

10. (page 33). — Dieulafoy, *id.*, t. IV, p. 5 à 13, 26 à 29, 41 à 75.

11. (page 34). — La plus grande partie des monuments latino-byzantins qui viennent d'être cités sont reproduits dans un magnifique ouvrage édité par le gouvernement espagnol sous ce titre *Monumentos arquitectonicos de España*. Il m'a été impossible de renvoyer aux planches, parce qu'elles ne sont pas numérotées. Tel est aussi le cas des planches coloriées consacrées aux croix et aux cassettes du trésor conservé dans la *Càmara santa* d'Oviedo (Voy. ci-dessous, p. 34, 35) aux tombeaux polychromes de Salamanque (p. 52, 53) et à la statue gisante en bronze émaillé de l'évêque Maurice (ci-dessous, p. 53, 54).

12. (page 34). — La vierge d'Ujue est célèbre dans toute la Navarre. On lui attribue une origine miraculeuse et une antiquité reculée. On raconte « qu'un petit pâtre guidé par une colombe la trouva dans la montagne. Les habitants émerveillés élevèrent un sanctuaire sur le lieu même où la statue avait été rencontrée. Plus tard, ils la transportèrent dans leur village qui changea son nom contre

celui de *Usoa*, mot qui en basque signifie colombe. Usoa devint par corruption Uxoa, puis Uxue qui en castillan s'écrit et se prononce Ujue » (Manuel Diaz de Arcaya, *Legendas alavesas*, t. I, p. 6).

13. (page 36). — Saint-Hilaire. *Histoire d'Espagne*, t. III, p. 275.

14. (page 37). — Dieulafoy, *Art antique de la Perse*, t. IV, ch. II, et t. V, p. 59 à 103.

CHAPITRE IV

PÉRIODE ROMAINE

1. (page 39). — Parmi les premiers seigneurs français qui furent combattre en Espagne, les plus connus sont le duc Eudes, son neveu Henri, dont le fils Alphonse Henriquez régna sur la Galice, la Castille et Leon, et son cousin Raymond, le fondateur du royaume de Portugal. Ils étaient Bourguignons et avaient épousé deux filles du roi de Castille. Puis c'est Gaston de Béarn qui vint prendre part à la Croisade contre Saragosse et qui obtint d'Alonso VII, à titre de fief, les quartiers de la ville habités par les chrétiens mozarabes. Au nombre des alliances entre familles souveraines, on peut citer le mariage de Constance, fille d'Alonso VIII avec Louis VII, roi de France. Plus tard, des chevaliers anglais rejoignirent aussi l'armée aragonaise. Enfin ce fut un Normand ou du moins un Anglais d'origine normande, Robert de Culey surnommé Burdett, qui s'empara de la place de Tarragone devant laquelle les Aragonais avaient échoué. « En récompense, le pape Honoré la lui donna en fief *libre de toute exaction séculière*. Il y demeura en dépit des efforts des Sarrasins pour l'en débusquer. Pendant son voyage à Rome, sa femme Sibylle, fille du comte Guillaume de Capoue, aussi courageuse que belle, défendit avec succès sa ville contre les Mores. Casque en tête, chemise de mailles au sein comme un soldat, elle parcourait la ville et les murailles tenant en main son bâton de commandement et elle veillait afin de ne pas se laisser surprendre par l'ennemi. » Chronique d'Orderic Vital, Florez, t. X, p. 583.

L'on conserve dans le musée de Tarragone un bouclier dit de l'*Invincible Amazone* qui aurait appartenu à Doña Guillerma Moncada dont le prétendu tombeau se voit dans le cloître du monastère des Santas Creus. L'attribution du bouclier n'est pas plus certaine que celle du tombeau. Peut-être faudrait-il identifier l'Invincible Amazone avec Sibylle de Capoue.

2. (page 40). — Voir ci-après la note 1 du chapitre XII, p. 145.

3. (page 42). — Le tombeau de Chah Khoda Bendè se trouve à Sultanieh sur la route de Tauris à Téhéran. Jane Dieulafoy. *La Perse, la Chaldée, la Susiane*, p. 88 à 92, et Marcel Dieulafoy, *Revue générale de l'Architecture*, 1883, 4e série, vol. X et pl. XXXIII.

4. (page 43). — M. Dieulafoy. *L'Art antique de la Perse*, t. V, chap. X, et le Château Gaillard. *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. XXXVI, 1re partie. Année 1898.

Choisy. *Histoire de l'architecture*, t. I, p. 127, 152; t. II, p. 4, 17, 18, 196, 198, 200, 240, 248 à 256.

5. (page 45). — Ce motif, qui fut reproduit très souvent à cette époque, se voit mal sur la photogravure du tombeau (Pl. IV, fig. 2), mais il est très apparent sur celle du tombeau d'évêque placé au-dessus et sur la phot. n° 44.

6. (page 46). — Je dois les deux photographies de la Gloria de Santiago à l'obligeance de M. Bertaux, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lyon, à qui je suis heureux de transmettre mes très vifs remerciements.

7. (page 49). — L'architecture romane en France présente aussi des motifs analogues-

on en trouve par exemple à la cathédrale de Chartres, — mais ils sont, peut-être, d'un art moins gracieux que ceux de la Gloria.

8 (page 49). — M. Bertaux a donné une excellente étude du trésor et de l'abbaye de Silos et un résumé très clair des travaux auxquels ils avaient déjà donné lieu dans la *Gazette des Beaux-Arts* (juillet 1906).

CHAPITRE V

PÉRIODE GOTHIQUE

1. (page 54). — Archives de la cathédrale et Cean Bermudez. *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en Españat*, I, p. 95 (Madrid, 1800).

2. (page 54). — Cean Bermudez, *l. c.*, t. I, XXXVII et p. 275.

3. (page 55). — Le Roussillon entre dans la maison d'Aragon en 1172 ; Louis XI l'achète au prix de 200 000 écus en 1462, puis il est rétrocédé à l'Espagne et n'est réuni définitivement à la France qu'en 1659.

4. (page 57). — « Et au maître Anrique qui a fait les figurines pour le monument du roi, notre père, que Dieu pardonne, avons commandé que l'on donne 4 000 maravédis ». (Cean Bermudez, t. I, p. XXXVII, 35 et 36.)

5. (page 57). — L'épitaphe du prélat indique qu'il en mourut 1399. Au-dessous, on lit : Feran Gonzalez pintor é entallador. *Feran Gonzalez peintre et sculpteur.*

6. (page 57). Archives de la cathédrale et Cean Bermudez, t. IV, p. 280, 282.

7. (page 57). — Archives de la cathédrale et Cean Bermudez, t. III, p. 71.

8. (page 57). — Archives de la cathédrale et Cean Bermudez, t. II, p. 12 et 13. L'un des frères se nommait Alonso et le second, Francisco.

9. (page 58). — Archives de la cathédrale et Cean Bermudez, t. II, p. 12 et 13 ; t. III, p. 71 ; t. IV, p. 280 et 282.

10. (page 58). — Archives de la cathédrale et Cean Bermudez, t. II, p. 200.

11. (page 58). — La mitre paraît d'une époque postérieure à celle du buste.

12. (page 59). — Je citerai entre mille les sculptures de San Vicente d'Avila (Pl. III), la Gloria de Compostelle (Pl. V) et les statues de pierre du musée de Leon (Pl. VII, fig. 2).

13. (page 59). — On la connaît sous le nom de *Nuestra Señora la Blanca de Huarte.* Elle est en marbre blanc et porte sur la base cette inscription en caractères gothiques dorés qui témoigne du prix que l'on attachait en Espagne aux œuvres d'art venues de France :

« An. Dni. MCCCXL°IX fecit Martinus Duardi mercator de Pampelone transferre hanc imaginem de villa parisien. in ecclesiam istam et dedit illam in honore beate Marie virginis. Orate pro eo.

14. (page 60). — Le tombeau de Philippe le Hardi fut commandé à Jehan de Marville qui en 1384 s'adjoignit Philippe van Tievin, puis Pierre Beauneveu et enfin Claus Slutter. Il fut terminé en 1411 par Claus de Werve.

Dans ce monument, comme dans celui de Jean-sans-Peur (ci-dessous, p. 60, 61 et note 15), la polychromie naturelle se mêle à la polychromie artificielle. La peinture du gisant due peut-être à Broederlam (ci-dessous, p. 68 et note 3) est traitée dans un sentiment très réaliste, tandis que les anges dont les ailes protègent la tête du duc présentent de grandes parties blanches et d'autres dorées. Le contraste entre les habitants de la terre et des cieux est manifeste et voulu.

15. (page 60). — Le marché qui suivit la commande est du 11 août 1443. Mais en 1461 Jehan quitta Dijon et abandonna le travail. L'architecture, quelques petites figures et les gisants seuls étaient terminés. Encore les gisants étaient-ils brisés et durent-ils être refaits par Antoine Le Moiturier neveu et élève de Jacques Morel à qui fut confié le soin d'achever

le monument, et qui le finit et le fit recevoir le 7 juin 1470.

16. (page 61). — Les archives du chapitre de Tarragone copiées au XVIII[e] siècle par le chanoine secrétaire D. Carlos Gonzalez de Posada, nous apprennent que Pedro Juan de Vallfongona était dit fils du maître appareilleur de la cathédrale (maestro aparajedor de la catedral) Don Bernardon. Une copie de ces documents se trouve dans les Archives de l'Académie d'Histoire, t. V.

17. (page 61). — Sur Jordi Johan, consulter les documents suivants : Archives municipales de Barcelone, Clavario, registre de 1395-1401, fol. 176 et registre des Délibérations de 1399 à 1412, fol. 16.

18. (page 61). — Dans les documents recueillis par Posada, et relatifs à la consultation qui fut demandée à onze architectes et sculpteurs pour savoir si l'on pouvait sans danger jeter une coupole sur les murs de la cathédrale de Gerone. Pedro de Vallfongona est dit *lapiscida et magister fabricæ ecclesiæ Terraconensis* et Guillermo (ou Guillen) de la Mota, *lapiscida, socius magistri in opere fabricæ ecclesiæ Terraconæ*.

Au nombre des membres de la commission, il y avait encore Pascual de Xulbe et son fils Juan maîtres de la cathédrale de Tortose, Gual maître de la cathédrale de Barcelone ; Canet, *lapiscida magister, sive sculptor imaginum, civitatis Barchinone, magisterque fabricæ sedis Urgellensis*, Abril maître de l'église de Pino de Barcelone, Valleras maître de l'église de Manresa.

19. (page 61). — « La custodia donnée en l'an 1423 par le très généreux chanoine sacristain Bernat Despujol est une œuvre que l'on peut considérer comme le modèle le plus achevé et le plus parfait de l'orfèvrerie barcelonaise. » Gudiol y Cunil, *Nocions de Arqueologia sagrada Catalana* ; p. 459 (Vich, 1902).

20. (page 62). — *Don Gutierre de Cardenas duque de Magueda, comendador mayor de Leon en la orden de Santiago, adelantado mayor de los reyes catolicos y su mujer, doña Teresa Enriquez que fué la fundadora de la parroquia colegiata del Santisimo sacramento... ofreciendo á la Virgen este su hijo y esta su hija.*

Teresa était dite : *loca del sacramento.*

CHAPITRE VI

ORIGINE DU RETABLE ET SES TRANSFORMATIONS

1. (page 64). — *Las Siete Partidas* furent rédigées sous la direction d'Alphonse X le Savant (*Alfonso el Sabio*), 1220-1284, fils de Ferdinand III (*San Fernando*), qui prit Séville le 19 novembre 1248. L'œuvre est réellement grande dans sa conception et dans son dessein primordial qui était l'unification des divers systèmes légaux en usage dans le royaume. Elle atteignit si bien son but que toute la législation espagnole dérive des *Siete Partidas* et que certains articles de ce code sont encore en vigueur dans la Floride et la Louisiane.

2. (page 68). — Archives de la cathédrale et Cean Bermudez, t. II, p. 350. Cean Bermudez (t. II, p. 350 et t. III, p. 205) fait mourir à tort Pedro Juan en 1436. En 1436 il quitta Tarragone, mais ce fut pour travailler sans relâche au retable de la cathédrale de Saragosse comme les archives en témoignent.

3. (page 68). — Jacques de Baerze était un sculpteur flamand. Melchior Broederlam, peintre de Philippe le Hardi, avait peut-être la même origine. Sauf les chairs et quelques rares parties des vêtements, les deux triptyques de Jacques de Baerze que possède le musée de Dijon sont dorés en plein ; à peine y relève-t-on des traces de couleur. En revanche, Broederlam a peint de délicieux tableaux sur la face extérieure des volets de l'un d'eux.

4. (page 70). — Cean Bermudez (t. IV, p. 362 et t. VI, p. 24) indique pour l'époque où fut commencé ce retable la date de 1448, mais c'est par suite d'une erreur puisque le Connétable ne fut décapité qu'en 1453. D'autres auteurs ont substitué à cette date celle de 1498. D'après le même auteur, Doña Maria de Luna aurait payé le retable 105 000 maravédis, selon d'autres, 5812 réaux et aurait donné en gratification quelques mesures de vin.

5. (page 70). — Pablo Ortiz jouissait d'une très grande et très légitime renommée à la fin du xve siècle. Le sépulcre actuel remplace un tombeau de bronze doré que le Connétable avait fait préparer durant sa vie, mais qui fut détruit et fondu sur l'ordre de l'Infant Don Henrique, fils de D. Juan II (Juan de Mena, *Laberinto*). On raconte que la statue primitive était articulée et mue par des ressorts cachés dans l'intérieur du corps. Au moment de l'élévation, elle se levait, s'agenouillait et reprenait sa place quand la consécration était terminée. L'infant Don Henrique aurait prétexté des distractions que cette statue occasionnait pour en ordonner la destruction. En réalité, Don Henrique ne voulait laisser subsister aucun monument public qui rappelât les traits du supplicié. Il exerçait sur l'image du Connétable la vengeance que Don Juan II avait prise de son ancien favori.

CHAPITRE VII

TECHNIQUE DE LA STATUAIRE POLYCHROME

1. (page 72). — Ce renseignement résulte des comptes et inventaires des temples déliens en l'année 279. Homolle, *Bulletin de correspondance hellénique*, 1890, p. 499.

2. (page 73). — Francisco Pacheco. *Arte de la pintura*, etc. Edit. Vilaamil. Madrid, 1866, chap. VIII.

3. (page 74). — On connaît quelques spécimens de ces damas brochés d'or. Je citerai notamment, en raison de son origine, le vêtement où fut enseveli saint Ferdinand le conquérant de Séville. Il est en soie à carreaux rouges et blancs avec des lions rouges sur les fonds blancs et des châteaux d'or sur les fonds rouges. Comme bordure, il porte deux tresses d'or entre lesquelles est compris un ruban d'or brodé de fleurs bleues. L'étoffe fut tissée par des Mores et, sans doute, en pays more. (Jose Gestoso y Perez. *Sevilla monumental*, p. 346. La description est empruntée aux procès-verbaux dressés lors de l'exhumation du corps de saint Ferdinand les 8 mai 1729, p. 343 et 12 mai 1729, p. 344.)

Mais la plus belle collection qui existe d'étoffes persanes ou d'origine persane se trouve au musée de la Chambre de Commerce de Lyon. L'on y voit en propre original les types des tissus copiés soit sur les costumes des personnages appartenant aux bas-reliefs polychromes, soit sur les fonds des tableaux exécutés par les sculpteurs et les peintres espagnols durant les xve et xvie siècles.

4. (page 75). — Il s'agit comme on le verra plus tard des sculpteurs tels que Montañes qui prétendaient avoir le droit de polychromer eux-mêmes leurs œuvres. Montañes était, sans doute, peintre en même temps que sculpteur; aussi bien Pacheco affecte-t-il de le traiter comme un peintre de tableaux pour bien montrer que même sût-on modeler, même peignît-on sur toile, on ne pouvait peindre sur relief sans avoir étudié cet art et s'y être consacré.

CHAPITRE VIII

LES ARTISTES FLAMANDS EN CASTILLE ET EN ARAGON

1. (page 78). — La Flandre fut transmise à la Bourgogne en 1369.

Par suite du mariage de Marie de Bourgogne, fille de Charles le Téméraire, avec Maximilien d'Autriche, empereur d'Allemagne, et de la mort de Charles le Téméraire (1477) qui faisait sa fille héritière de ses États, la Bourgogne revint à la France et la Flandre passa à l'Autriche-Allemagne (1477). Mais Philippe le Beau, fils de Maximilien d'Autriche et de Marie de Bourgogne, ayant épousé Jeanne la Folle (1496) et cette dernière étant devenue reine d'Espagne, leurs héritages furent réunis sur la tête de leurs successeurs. C'est ainsi que Charles-Quint et Philippe II eurent les Flandres sous leur domination. J'ajouterai que bien avant Charles-Quint, l'Espagne et les pays d'outre-Rhin entretenaient des relations politiques ainsi qu'en témoigne le choix que la Diète fit d'Alphonse X, le Savant, comme empereur d'Allemagne.

2. (page 78). — Voyez ci-dessus p. 39, 40 et la note 1 du chapitre IV, page 39.

3. (page 78). — Un peintre flamand nommé Rogel avait été adopté par la cour d'Aragon vers 1440. On conservait dans la chartreuse de Miraflores un petit triptyque dont les volets avaient été peints par lui et qui avait été donné au monastère en 1445 par Don Juan II. (Archives de la chartreuse et Cean Bermudez, t. IV, p. 234.)

4. (page 79). — Sur Juan et Bernardino de Bruxêlas, dont on trouve les noms dès 1500, 1507 et encore en 1533, voy. Cean Bermudez, t. I, p. 180.

5. (page 79). — Juan Guas travailla en 1459 aux sculptures de la porte des Lions de la cathédrale de Tolède sous la direction de Anequin de Egas de Bruxêlas (Cean Bermudez, t. II, 237 et ci-dessous, n. 6) et fut nommé architecte du chapitre en 1494. Il avait pour collaborateur en 1495 Pedro Guas qui paraît avoir été son frère ou son fils (Archives de la Cathédrale de Tolède et Cean Bermudez, t. II, p. 237).

C'est ce même Juan Guas qui construisit sous le règne et sur les ordres des Rois Catholiques la célèbre chapelle de San Juan de los Reyes située également à Tolède.

6. (page 79). — Anequin de Egas fut architecte de la cathédrale de Burgos (Cean Bermudez, t. I, p. XXXIX et t. II, p. 27) et eut pour successeur dans sa charge son fils Enrique qui garda cette situation durant quarante ans (1494-1534). (Archives de la cathédrale.)

Outre ces artistes célèbres, l'on pourrait citer un grand nombre d'architectes et de sculpteurs flamands dont la notoriété fut grande et dont l'installation à Tolède fut définitive : tels Francisco de Arenas qui avait espagnolisé son nom, Nicolas de Vergara et ses deux fils Jean et Nicolas, etc.

7. (page 79). — Cean Bermudez, t. I, p. XXXIX.

8. (page 79). — A la différence des artistes précédents, Juan Colonia ne descendit pas jusqu'à Tolède et s'arrêta sans doute à Burgos. C'est à Burgos, en effet, que Juan, Simon et Francisco Colonia travaillèrent de père en fils soit sur les chantiers de la cathédrale, soit sur ceux de la chartreuse de Miraflores. Augusto Llacayo. *Burgos. Monumentos religiosos é históricos.*

9. (page 79). — Il s'agit, sans doute, du père de Felipe et de Gregorio de Borgoña qui eux, on le verra plus tard, étaient nés en Espagne. Je citerai encore à Burgos Jorge de Borgoña, un peintre en vitraux, Luis de Borgoña, un sculpteur, et, à Tolède, un autre Juan de Borgoña qui était peintre polychromiste et qui travailla longtemps au retable de la cathédrale de Tolède.

Il existe dans les archives du chapitre un reçu de lui daté du 4 janvier 1499.

Outre les archives de la cathédrale de Tolède, on peut consulter le dictionnaire de Cean Bermudez où il est souvent parlé de ces artistes, t. I, p. XL, XLIV, XLI, 27, 163, 165 et t. V, p. 228, 231.

10. (page 79). — Cean Bermudez, t, I, p. XLV et t. I, p. 357.

11. (page 79).—Cean Bermudez, t. I, p. 360.

12. (page 79). — Le plus célèbre est le premier. Il reçut 5 000 maravédis pour la seule statue de Nicodème. (Archives de la cathédrale de Tolède et Cean Bermudez, t. I, p. XXXIX, 10, 11, 12 et t. II, p. 90).

13. (page 80). — Au-dessous du groupe on lit ces quelques mots d'une inscription en caractères gothiques : *Viam attendite videte sicut dolor*. Il faut le rapprocher du passage de Jérémie (Lamentations, I, 12) :

« *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.* »

C'est mon excellent confrère et ami, M. Omont, qui m'a suggéré cet heureux rapprochement.

14. (page 81). — Martin Sanchez était originaire de Valladolid. Il commença en 1480 les stalles de la chartreuse de Miraflores, les finit en 1489 et reçut, outre le prix du bois de noyer, une somme de 125 000 maravédis pour le rémunérer de son travail. (Archives de la Chartreuse et Cean Bermudez, t. IV, p. 324).

15. (page 81). — Il s'agit du malheureux petit prince que les grands révoltés contre Enrique IV de Castille, frère aîné du jeune prince et d'Isabelle la Catholique, élevèrent au trône. Ses adversaires le nommaient par dérision « *le roi d'Avila* » du nom de la ville où il avait été proclamé. Quelques années plus tôt, la France avait connu le roi de Bourges.

16. (page 82). — Cean Bermudez, t. IV, p. 177.

17. (page 82). — Les collaborateurs reçurent en payement 1 015 613 maravédis. La peinture et la dorure dont l'exécution faisait l'objet d'un marché spécial n'étaient pas compris dans cette somme. (Arch. de la chartreuse et Cean Bermudez, t IV, p. 379). Sur l'ensemble des œuvres communes de Syloe et de Diego de la Cruz, on pourra également consulter Cean Bermudez, t. I, p. 377.

18. (page 83). — Il s'agit d'un membre de la famille des Padilla d'où sortit le célèbre chef des Comuneros de Castille que Charles-Quint fit décapiter en 1522. La statue est postérieure à celle de l'infant Alonso. Il se pourrait qu'après avoir vu cette dernière, Isabelle ait encore choisi Gil de Syloe pour lui confier l'exécution du monument élevé à son page favori.

19. (page 84). — Sur le célèbre couvent du Parral, voir ci-après p. 114.

CHAPITRE IX

LA RENAISSANCE

1. (page 86). — Dello mourut en 1421. (Cean Bermudez, t. II, p. 9).

2. (page 87). — Cean Bermudez, t. II, p. 130 et suiv.

3. (page 88). — On possède dans les archives de Notre-Dame del Pilar (*Gestis capituli*) un acte du 8 mars 1511 où il est spécifié que Forment recevra 1 200 ducats d'or et un certain nombre de mesures de froment pour prix du retable destiné à la chapelle de la Vierge.

4. (page 89). — Cean Bermudez (t. II, p. 132) n'est pas affirmatif; il emploie le mot d'attribution, mais au demeurant il parle du retable avec éloge. Quant à moi, je le trouve inférieur aux trois autres. Forment, qui n'eut jamais moins de douze à quatorze élèves dans son atelier (Cean Bermudez, *l. c.* et p. 132) travailla peut-être moins au retable de San Pablo qu'à ceux de Notre-Dame del Pilar ou de la cathédrale de Huesca, mais il le traça et le surveilla. On sent encore son inspiration si on ne

retrouve pas sa main. Il lui fut payé 110000 sous, soit 5500 écus ou livres *jaquesas*.

5. (page 90). — Le retable de la cathédrale de Huesca fut terminé en 1533. D'autre part, Charles-Quint, qui désirait s'attacher Forment et attendait pour l'appeler à sa cour qu'il eût terminé le retable de Huesca, ne put utiliser son talent parce que la mort frappa l'artiste peu de temps après l'achèvement de sa dernière œuvre (Cean Bermudez, t. II, 131, d'après le manuscrit de Jusepe Martinez et les travaux de Martin et Ponz).

6. (page 91). — Inscription qui se lit sur l'imposte de la grille : « Cette grille et cette chapelle furent exécutées sur l'ordre du Révérend seigneur Don Francisco Sanchez de Palençuela protonotaire apostolique, archidiacre de Alva et chanoine de cette sainte Église. La grille fut achevée en MDXXIV. »

Inscription en grands caractères gothiques dorés sur la frise de faïence placée dans la chapelle. « Cette chapelle fut construite aux frais et sur l'ordre du seigneur Don Francisco Sanchez de Palençuela, archevêque de Corinthe, archidiacre de Alva, chanoine de cette sainte Église. On la termina en MDXXII. »

Don Francisco Sanchez mourut en 1530, peu de temps après l'achèvement de la chapelle.

7. (page 93). — Ponz et Cean Bermudez, t. I, p. 163.

8. (page 94). — Sixto Ramon Parro, qui écrit en 1867, évalue cette somme à 150013 réaux et 2 maravédis de son époque (*Compendio del Toledo en la mano*, p. 24). Le *real de vellon* auquel il fait sans doute allusion était pris au change pour 0 fr. 27, mais avait en Espagne une valeur supérieure à celle du change. Sur la somme totale de 2700000 maravédis, la peinture était comprise pour 1000000. Par conséquent 1700000 maravédis étaient affectés à la dorure en plein du retable. (Ponz et Cean Bermudez, t. I, p. 163). Sur la sculpture des statues, voy. ci-dessous, p. 97 et note 14.

9. (page 95). — La mort qui surprit Philippe de Bourgogne ne lui permit pas de sculpter la stalle de l'archevêque dont l'exécution lui avait été dévolue par traité. Ce fut Berruguete qui la fit, mais il laissa au frère de Philippe, à Gregorio Vigarni le soin de tailler dans l'albâtre le médaillon central représentant la descente de la Vierge sur la terre pour remettre la chasuble à saint Ildefonse. (Sixto Ramon Parro, *Compendio del Toledo en la mano* p. 34.) Gregorio, qui suivait Felipe dans ses voyages, fut toujours pour lui un collaborateur précieux et un ami fidèle (Cean Bermudez, t. V, p. 231, 232).

10. (page 95). — Voici le résumé des travaux exécutés par Philippe de Bourgogne au cours de sa laborieuse carrière :

En 1502, il est à Tolède où le cardinal Cisneros vient de lui commander le retable de la cathédrale. Il y réside quatre ans, jusqu'en 1506.

De 1506 à 1520 se présente le vide occupé à mon avis par l'exécution des bas-reliefs du *Tras-Sagrario*.

L'année 1520 le trouve à Grenade. Mais il quitte la capitale de l'Andalousie avant que le retable de la chapelle des Rois ne soit inauguré et il revient à Tolède dès 1524.

A dater de cette époque, il travaille au retable en albâtre de la chapelle de la *Descensión de Nuestra Señora*. Il le finit en ce qui le regarde en 1527 et s'occupe immédiatement du retable majeur de la chapelle des Rois Nouveaux que peignit Francisco de Comontes. Il est encore à Tolède en 1535 et prend part au concours ouvert par le chapitre pour l'exécution des stalles du chœur de la cathédrale. Il semble dès lors ne plus quitter la ville, sauf quand il s'agit de voyages analogues à celui qu'il fit à Burgos en 1539, après l'écroulement de la coupole de la cathédrale. Je joins à ce résumé chronologique quelques détails relatifs au retable de la chapelle de la *Descensión de Nuestra Señora* comprise dans la cathédrale de Burgos, auquel il travailla entre 1524 et 1527 et que son frère Gregorio finit vers 1533.

Ce retable en albâtre avec ornements de bronze doré fut taxé par Alonso de Covarrubias, Juan de Borgoña et Sebastian de Almonacid et payé 185160 maravédis ou 10250 réaux pour la main-d'œuvre seulement (Cean Bermudez, t. I, p. 17,; t. V, p. 228 et Sixto Ramon Parro, *l. c.*, p. 90). Il a été parlé de Juan de Borgoña (page 79 et note 9) et il sera

bientôt question d'Almonacid (page 97 et note 13 ci-dessus). Alonso de Covarrubias qui devait être également un artiste renommé, n'est connu que par cette mention à moins qu'il ne se confonde avec Marcos de Covarrubias, maître brodeur de la cathédrale de Tolède, qui fit en 1514 le célèbre ornement du cardinal Cisneros (Archives de la cathédrale et Cean Bermudez, t. I, p. 368 et 369) ou avec Andres de Covarrubias peintre polychromiste dont le nom se trouve dans les archives de la cathédrale de Séville à l'année 1519 (Cean Bermudez, t. I, p. 368).

11. (page 96). — Navagiero. Lettera V.

Quand Navagiero visita la chapelle des Rois, Philippe de Bourgogne avait quitté Grenade depuis un an ou deux tout au plus, mais le retable n'avait pas été reçu par le chapitre.

Je rappelle qu'Isabelle était morte en 1504 et que Ferdinand s'éteignit en 1516.

12. (page 96). — Cean Bermudez attribue à Philippe de Bourgogne quelques statues des piliers du crucero de la cathédrale de Burgos, mais il se tait au sujet du maître-autel de la chapelle du Condestable (t. V, p. 228). Comme il ne parle pas non plus des trois bas-reliefs du *Tras-Sagrario*, son silence ne saurait être invoqué contre l'attribution que je propose. Il est probable que Philippe projeta ce retable, tailla les principales figures et s'en remit à son frère Gregorio du soin de le terminer tandis qu'il travaillait à Tolède aux stalles de la cathédrale. Tolède fut la résidence de prédilection de Philippe et, de son côté, la vieille capitale de l'Espagne s'attacha le grand sculpteur par l'admiration qu'elle lui témoignait. Il y mourut et les membres du chapitre de la cathédrale firent graver deux inscriptions à sa gloire, l'une dans le chœur et la seconde sur sa pierre tombale.

13. (page 97). — Almonacid, comme son nom l'indique, descendait, sans doute, d'une famille more convertie au christianisme. Après l'achèvement du retable de Tolède, il se rendit à Séville où durant les années 1509 et 1510 il exécuta pour la cathédrale de nombreuses statues qui furent brisées dans le tremblement de terre de 1512 (Cean Bermudez, t. I, p. 17). Plus tard, il fut à Segovie pour y sculpter les douze apôtres du crucero de l'église du Parral (*Apuntes para una guia de Segovia*, p. 244, 247, par Pedro Hernandez Useros). On le retrouve à Tolède en 1527.

14. (page 97). — Voy. ci-dessus p. 93 et 97, note 13. Almonacid et Diego Copin de Holanda reçurent ensemble pour l'exécution de ce travail 610000 maravédis. (Cean Bermudez, t. I, p. 357.)

15. (page 97). — C'est en 1541 que Copin de Holanda fit, aidé de son fils Miguel et de ses autres élèves, les fameux vantaux de bois de la porte des Lions que l'on a couverts depuis de plaques de bronze et que D. Antonio Ponz attribue à Berruguete. Ce fut, semble-t-il, son dernier travail. (Cean Bermudez, t. I, p. 357, 358.)

CHAPITRE X

LES ÉLÈVES DE MICHEL-ANGE

1. (page 99). — Cean Bermudez écrit uniformément *Silòe*, tandis que les archives de la chartreuse de Miraflores et de la cathédrale de Grenade orthographient d'une manière différente ce nom suivant qu'il s'agit du père Gil ou du fils Diego. Pour éviter toute méprise, je signale cette singularité.

2. (page 100). — Cean Bermudez, t. II, p. 125 et t. III, p. 271. Le prince Jean mourut à dix-neuf ans en 1497. Son tombeau fut commandé par Isabelle et inauguré avant 1518, époque où fut commandé celui du cardinal Cisneros puisque dans le contrat passé à propos de ce dernier il est fait de multiples allusions au monument du fils des Rois Catholiques.

3. (page 100). — On ignore le prix que

coûtèrent les tombeaux royaux, mais on sait qu'au terme du contrat passé avec Micer Domenico et accepté par Bartolome Ordoñez le tombeau de Cisneros fut payé la somme énorme de 2 100 ducats d'or. (Cean Bermudez, t. II, p. 125.)

4. (page 101). — Parades de Nava est une grosse bourgade très voisine de Palencia sur la route de cette dernière ville à Leon.

5. (page 101). — Berruguete parait avoir joui d'une réputation supérieure à celle de tous ses devanciers. Les témoignages abondent et, parmi tous ceux que l'on pourrait retenir, je signalerai la fortune considérable qu'il laissa et qu'il avait gagnée. En 1559, il acheta de Philippe II, avec tous les droits qu'elle comportait, la seigneurie de Ventosa et fut envoyé en possession, la même année, après que la municipalité de Valladolid en eut tracé les limites. (Cean Bermudez, t. I, p. 134.)

6. (page 102). — Cean Bermudez, t. I, p. 134, 135, 144, 146, 147.

7. (page 102). — Cean Bermudez (t. I, p. 130) met ce tombeau dans l'église de Santo Domingo. Cependant, la place où s'élève l'église comme l'église elle-même portent le nom de San Paulo. En outre, on voit au-dessous d'un autre tombeau de la famille des Poza — situé du côté de l'épître et par conséquent vis-à-vis de celui qui fut exécuté par Berruguete — cette inscription remontant à l'année 1604 :

« Au sept avril de l'année 1534, le VIIe et très magnifique seigneur Don Juan de Rojas, marquis de Poza, demanda à Sa Grandeur don Sarmental, évêque de Palencia, qu'on lui fît la faveur de lui consacrer l'église et la chapelle de Saint-Paul. »

Il est probable, comme cela se voit parfois, que l'église était désignée sous un double nom. En tout cas, il ne saurait y avoir d'erreur d'attribution. Les inscriptions, les armes, les descriptions anciennes et très détaillées du monument témoignent qu'il s'agit bien de l'œuvre de Berruguete.

8. (page 104). — Cean Bermudez, t. I, p. 132 et 133.

9. (page 106). — Cean Bermudez, à l'article consacré à Pedro et à son fils Luis Machuca (t. III, p. 58, 59), qui furent tous deux les architectes du palais de Charles-Quint, fait remonter à 1527 l'origine des travaux. Des documents nombreux la placent un an plus tôt. D'autre part, Berruguete ne put aller à Grenade avant 1520, date qui répond à son retour d'Italie et à sa nomination comme sculpteur du roi qui suivit de très près son arrivée en Espagne (Cean Bermudez, t. I, p. 131 et 132), ni après l'époque où il entreprit sa longue série des travaux de sculpture qui le retinrent dans le Nord à partir de 1530 environ (Cean Bermudez *id*, p. 132, 133, 134).

10. (page 106). — Cean Bermudez, t. I, p. 138.

11. (page 108). — Par l'évêque Mandonedo, président de la chancellerie de Grenade (*Novisima Guia de Granada*, par Francisco de Paula Valladar, p. 308).

12. (page 109). — La cathédrale renferme d'excellentes statues dont Diego de Siloee est l'auteur.

13. (page 109). — Diego de Siloee se borna, sans doute, à dessiner le retable, à l'harmoniser avec les dispositions de l'église et à diriger les artistes à qui l'exécution en avait été remise. Pourtant, je serais porté à lui attribuer les statues orantes du Gran Capitan et de sa femme, qui remontent à la même époque que le retable mais qui sont d'un art très supérieur.

14. (page 109). — Le licencié Velasco, sculpteur et architecte, était bénéficier de San Andres. Il fut, semble-t-il, l'auteur de nombreux retables. Il n'apparaît pourtant pas dans le dictionnaire de Cean Bermudez. Les sculpteurs qui collaborèrent au retable de San Geronimo sont dans le même cas, mais leurs noms se trouvent dans les archives de l'église.

15. (page 109). — Cean Bermudez, t. IV, p. 161.

16. (page 109). — *Siriaca* ou plutôt *Ægyptiaca*. On sait, en effet, que Marie l'Égyptienne, alors âgée de trente-neuf ans, fut trouvée nue dans le désert, parce qu'elle avait perdu jusqu'au dernier fil de ses vêtements.

17. (page 110). — Il est entendu cependant que tous les tons sont composés avec les

couleurs élémentaires — blanc, brun rouge, ocre jaune, indigo — dont il a été si souvent question, et que la peinture est exécutée sur un fond d'or plein. C'était également une tradition invariable à cette époque.

18. (p. 112). — Longtemps, on a tenu les belles sculptures des stalles de San Benito pour une œuvre de Berruguete. Il y a, en effet, une évidente affinité de style entre elles et les stalles qu'il sculpta pour la cathédrale de Tolède; puis, Cean Bermudez, le grand arbitre en ces matières, avait confirmé cette attribution. Mais parmi les notes manuscrites que le consciencieux auteur du Dictionnaire des artistes espagnols avait préparées, en vue de compléter et de corriger la première édition de son travail, on en a trouvé une où il reconnaît son erreur. En voici la teneur :

« Najera (Andres de) ou Andres de San Juan, sculpteur. — Nous avons vérifié depuis, sur des documents dignes de foi, que Najera exécuta et dessina les stalles du chœur du monastère royal dont nous venons de parler (monastère de San Benito de Valladolid) durant l'année 1528. Elles sont au nombre des meilleures œuvres que renferme cette église. Il travailla de même aux stalles du chœur de Santo Domingo de la Calzada. C'est la preuve que nous nous étions trompé dans la première édition de ce dictionnaire. »

19. (page 112). — Gaspar de Tordesillas sculpteur et architecte, élève d'Alonso Berruguete, était natif de Valladolid ou du moins y habitait. Les archives du monastère de San Benito el Real de Valladolid, monastère placé aujourd'hui sous la protection et le nom de Notre-Dame, sont riches de renseignements à son sujet.

20. (page 114). — Le retable de Notre-Dame del Pilar fut commencé en 1506 et la clôture du chœur de la Seo en 1526 ou 1528. (Cean Bermudez, t. V, p. 87).

21. (page 114). — Le couvent est situé au pied des remparts de Segovie.

22. (page 114). — Je citerai Juan Gallego de Segovia, qui dressa le projet de l'église et du monastère, les frères Juan et Bonifacio Guas les célèbres architectes de San Juan de los Reyes de Tolède, Pedro Polido de Segovia, Sebastian de Almonacid dont le nom est aussi fameux à Tolède qu'à Séville, Bartolome Fernandez l'auteur des stalles et, sans doute, des tombeaux du marquis et de la marquise de Villena. Cette liste nombreuse bien que très incomplète d'architectes et de sculpteurs ne doit pas surprendre quand on sait que l'église, commencée en 1447 avec le concours du prince Enrique, depuis Enrique IV, fut inaugurée en 1459 sous le règne de ce prince et finie seulement en 1494. Encore ne s'agissait-il que du gros œuvre, puisque le retable fut doré en 1553. (Voy. ci-dessous la note 24 de la page 114).

23. (page 114). — Il faut entendre sous ce titre celui de l'architecte assembleur.

24. (page 114). — *Archives du couvent* et *Apuntes para una Guia de Segovia*, par Pedro Hernandez Useros, p. 244, 245. Madrid, 1890.

25. (page 115). — Cean Bermudez, t. I, p. 107, et ci-dessus, p. 106.

26. (page 115). — Michel-Ange eût été bien vieux au moment où Becerra vint en Italie.

Pedro Gonzales de Sepulveda possédait un fragment du *Jugement dernier* de Michel-Ange, copié au crayon par Becerra (Cean Bermudez, t. I, p. 107, note 1).

27. (page 115). — La cédule de nomination datée de Segovie (23 août 1563) est très intéressante. Il y est spécifié que ces 600 ducats sont exclusivement affectés à la rémunération du travail artistique. Les couleurs, les pinceaux, le marbre, le bois, les modèles, les élèves, les échafaudages sont à la charge du trésor royal. Une cédule du même jour et de la même année, corrigeant sur un point la première, donne même licence à Becerra de s'absenter et de quitter le palais du Pardo où il travaillait sans qu'il soit rien décompté de son traitement annuel (Cean Bermudez, t. I, p. 108 à 109).

28. (page 115). — Le palais du Pardo est situé à 10 kilomètres environ de Madrid.

29. (page 115). — Ce retable fut, dit-on, payé 30 000 ducats. Mais les chanoines furent tellement satisfaits de cette œuvre qu'ils donnè-

rent à Becerra une gratification de 3 000 ducats et l'office de secrétaire du chapitre qui en valait 8 000. Ces chiffres sont sûrement erronés et comportent tous, sans doute, un zéro de trop.

30. (page 116). — Cean Bermudez, t. III, p. 20 à 34. — Leone Leoni naquit dans la ville d'Arezzo, à la fin du xv[e] siècle; il fut d'abord envoyé à Bruxelles par Charles-Quint qui l'amena plus tard en Italie. A la mort de son protecteur, il se retira dans une maison qu'il devait à sa générosité et habita Milan jusqu'à sa mort. Pompeo vit également le jour en Italie, peut-être à Milan. Quant à Michel, il entra très jeune au service de Philippe II et, à la mort de son père, survenue en 1610, hérita de ses charges et de ses pensions.

31. (page 117). — Le retable et les deux groupes furent faits par les Leoni, dans leur atelier de Milan. Je ne parle ici que des œuvres capitales; les palais et les musées de l'Espagne en renferment beaucoup d'autres égales en mérite, mais d'une importance moins considérable.

32. (p. 157). — Juan de Arfe y Villafañe appartenait à une famille d'artistes. Il était né à Leon en 1535.

33. (page 118). — La vérité a été rétablie d'une manière indiscutable avec pièces authentiques à l'appui, dans un excellent ouvrage du savant conservateur du musée de Valladolid, Don Jose Marti y Monso, *Estudio historico-artistico relativos principalmente à Valladolid.*

34. (page 119). — Cean Bermudez, t. II, p. 359.

35. (page 119). — Palomino dit le Flamand. Peut-être ses parents étaient-ils Flamands, mais s'étaient-ils fixés en Espagne quand il vint au monde.

36. (page 120. — Cette descente de croix fut achevée en 1571 (Cean Bermudez, t. II, p. 360).

CHAPITRE XI

GREGORIO HERNANDEZ ET SON ÉCOLE

1. (page 131). — Cean Bermudez donne la date de 1566. On assure que Hernandez naquit à Pontevedra, mais on n'a trouvé dans les archives d'aucune église son acte de baptême.

2. (page 132). — Le contrat existe. Il porte que le travail entier sera payé 82 190 réaux et 22 maravédis, soit : 49 309 réaux et 17 maravédis au sculpteur et à l'architecte, 29 988 réaux et 5 maravédis au peintre et au doreur et 2 893 réaux au tailleur de pierre pour la fourniture et la pose d'un socle en marbre noir (Cean Bermudez, t. II, p. 263 et 264).

3. (page 133). — On dit aussi que journellement il donnait des exemples de mortification et de charité et qu'il se faisait remarquer par son zèle à conduire les pauvres en terre bénite et à payer les frais de leurs funérailles (Cean Bermudez, t. II, p. 264).

4. (page 135). — Ce document est surchargé de mots techniques relatifs à la confection des vêtements ou à leur ornementation. Quelques-uns ne sont plus usités au sens qu'ils ont dans le contrat, mais leur interprétation ne souffre guère de difficulté quand on a sous les yeux les objets auxquels ils s'appliquent.

5. (page 137). — Ces deux statues furent taillées, sans aucun doute, par ses élèves d'après des dessins ou une petite ébauche. Peut-être, la sainte Thérèse est-elle la copie de l'une des nombreuses statues de la réformatrice du Carmel exécutées par Hernandez. Cean Bermudez en compte cinq, sorties de sa main : aux Carmélites chaussées de Valladolid, aux Carmélites chaussées et aux Carmélites déchaussées de Salamanque, aux Carmélites de Zamora et aux Carmélites déchaussées d'Avila (t. II. p. 267 à 269). Cette dernière a été repeinte, et sa robe de bure, changée en une robe damassée d'or. Elle a perdu tout son caractère à cette transformation

inspirée par la vénération des fidèles. L'œuvre est d'ailleurs ordinaire et pâlit auprès des chefs-d'œuvre du maître.

6. (page 139). — Cette Vierge, qui était connue sous le nom de *Nuestra Señora de la Candeleria* (Cean Bermudez, t. II, p. 266), et la Vierge dite *Nuestra Señora del Carmen*, qui se trouvait dans la chapelle des Carmélites chaussées (Cean Bermudez, *id.*, p. 267), ont toujours été considérées comme les meilleures œuvres sorties des mains de Gregorio Hernandez. Il fit d'ailleurs une réplique de chacune d'elles, une pour la paroisse de San Lorenzo (C. B. *l. c.* p. 267) et l'autre pour les Carmélites déchaussées de Rioseco (C. B., *l. c.* p. 268).

7. (page 142.) — Cean Bermudez, t. I, p. 18.

8. (page 142). — Don Juan de Villanueva fut un professeur plus célèbre par son enseignement que par ses œuvres. Il a pourtant laissé quelques statues dont on aime la ligne correcte et la simplicité de la ligne. Elles sont malheureusement un peu froides. (Cean Bermudez, t. V, p. 354.)

9. (page 142). — Cean Bermudez, t. IV, p. 249.

10. (page 142). — Il était né en 1709 à Nava del Rey, province de Valladolid. (Cean Bermudez, t. IV, p. 309.)

11. (page 142. — Sur la grille de la chapelle, on a gravé ce passage de Jérémie, que j'ai déjà cité : « *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.* » (Voy. p. 80, note 13.)

12. (page 143). — On appelle en Espagne statues de *Candelero* ou de chandelier, celles dont le sculpteur ne finit que les parties visibles du corps et que l'on couvre de vêtements variables suivant les fêtes. Elles sont nombreuses et il en est qui sont sorties des mains de très grands artistes (Voy. p. 196, 197, 198).

CHAPITRE XII

L'ÉCOLE DE SÉVILLE ET SES PREMIERS MAITRES

1. (page 145). — Il faudrait écrire un volume entier sur l'art mudejar et l'art mozarabe si l'on voulait donner une idée de l'impression profonde que la civilisation musulmane fit et laissa sur la société espagnole et des modifications que subirent l'esprit, le cœur et l'âme de l'Espagne.

J'ai considéré les divers aspects de la question soit dans une lecture faite à la séance publique de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (*Reflets de l'Orient sur le théâtre de Calderon.* Séance annuelle du 16 novembre 1900), soit dans la préface d'un volume paru en 1907 : *Le Théâtre édifiant durant le Siècle d'Or*, soit dans un article du Correspondant (*Les origines orientales du drame espagnol.* — Juin, 1906, p. 880 et suiv.) et soit ici même (p. 21, 33 a 37, 43, 47, 48.). Mme Dieulafoy de son côté a parlé de l'architecture mudejare dans *Aragon et Valence* (p. 41 à 48). Mais ce ne sont là que des notes.

En attendant que je traite plus complètement ce sujet quelques faits doivent être retenus.

Ne voit-on pas en 1505, au nombre des architectes de la Tour Neuve (Tour Penchée) de Saragosse, un israélite, Ince de Gali, et deux musulmans, Ermez Valaber et Monferriz ? La Connétablie de Castille ne s'adresse-t-elle pas à Mahomet de Segovie pour construire vers la même époque son palais de Burgos, la *Casa del Cordon* (J. Dieulafoy, *Castille et Andalousie*) ? En 1567, la coupole de la cathédrale de Burgos n'est-elle pas encore construite d'après le type très spécial des coupoles persanes et ne se ferme-t-elle pas sur une étoile à huit pointes de style iranien ?

Ces quelques faits montrent jusqu'à l'évidence le prolongement de l'influence de l'Islam. Mais si l'on remonte à plusieurs siècles en arrière, elle se manifeste dans toutes les

branches de l'activité humaine et elle s'exerce même sur la langue qui en est restée imprégnée.

Dès 804, des mots arabes se trouvent dans les chartes officielles.

Au IXe siècle, un évêque de Séville traduit la Bible en arabe à l'usage des mozarabes et donne une version arabe des décrets canoniques ; il en ressort que le clergé catholique andalou lisait l'arabe plus facilement que le latin. Saint Euloge, après Paulus Alvarus de Cordoue, affirme que certains chrétiens, — tel Isaac le martyr — parlaient l'arabe à la perfection. Paulus Alvarus de Cordoue (*Indiculus Luminosus*, Xe siècle) reproche à ses compatriotes de négliger leur langue pour des raffinements hébreux et arabes. Alvar Fañez, le bras droit du Cid, signe en arabe.

Le *dînâr* chrétien copie les formes et les inscriptions des monnaies almoravides afin de combattre la popularité du *dînâr* musulman. Au XIIIe siècle on frappe encore des monnaies espagnoles avec, au revers, des symboles arabes.

L'alphabet coufique sert parfois à écrire en latin des maximes chrétiennes (Voy. cidessus, p. 35, et ci-dessous, p. 146) et l'alphabet arabe, le castillan. Cette dernière transcription se nomme *aljamia* (*adjami* = l'étranger dans le sens de βάρβαρος) comme l'arabe corrompu des Mores d'Espagne ou le mauvais latin parlé par les *mozárabes*). L'on en use dans les documents légaux et même, après la reconquête, dans beaucoup d'ouvrages composant la littérature dite *aljamiada* Au nombre des deux ou trois cents manuscrits aljamiados connus sont *La Alabanza de Mahoma*, le *Poema de Jose* ou *Historia de Yúçuf* (*Hadiç de Yúçuf*), qui est un exemple typique et très intéressant de la littérature *aljamiada*, dû, semble-t-il, à un More aragonais du XIVe siècle, et beaucoup de thèmes occidentaux. Parmi les auteurs célèbres qui ont usé de cette curieuse transcription, l'on citera le More aragonais Muhammad Rabadán et Mahomat el-Xartosse (un espagnol sans doute).

Vers la même époque et surtout au XIIIe siècle, sous l'inspiration d'Alphonse le Savant (Alfonso X, 1220-1284), les traductions en espagnol d'ouvrages écrits en arabe se multiplient. Dès son accession au trône (1252), ce monarque s'entoure de savants et de collaborateurs juifs et musulmans et d'Espagnols très versés dans la connaissance de l'arabe. C'est ainsi que sont traduits le *Talmud*, le *Coran*, les lettres apocryphes d'Alexandre, le *Recueil de Sentences* de Hussain-ibn-Ishâk al-Hâdi et *Kalilah-ib-Dimnah* d'où naît toute une branche littéraire.

D'autre part, le récit des *Exploits du Cid* comporte cette phrase caractéristique : « Ainsi parle Abenferax en son arabe, d'où cette histoire est tirée », et les passages empruntés sont nombreux. La *Crónica general* ou *Estoria d'Espanna* composée de 1260 à 1268, qui s'étend de l'occupation de l'Europe par les fils de Japhet à la mort de saint Ferdinand, est également composée en puisant en partie aux sources orientales. Elle fut également écrite sous l'inspiration d'Alphonse X. Enfin *les Guerres civiles de Grenade* (*Guerras civiles de Granada*) de Gines Perez de Hita que l'auteur feint de traduire d'un ouvrage arabe d'un prétendu Ibn Hamin et qui dénotent une connaissance très approfondie des mœurs et des coutumes des Mores, furent également le fruit de nombreuses recherches faites en pays musulman.

L'infiltration se produisait par suite des contacts incessants entre chrétiens et musulmans, autant en terre more qu'en terre espagnole, contacts qui survécurent aux expulsions ordonnées par les monarques et dont les dernières eurent lieu sous Philippe II et sous Philippe III après la révolte des Alpujaras.

Il y eut aussi beaucoup d'unions et de mariages mixtes. Quelques-unes furent célèbres. Tels le mariage (peut-être légendaire) d'Egilona, la veuve de Rodéric, avec Abd-al-Aziz fils de Mousa, le vainqueur de son époux, et celui d'Alphonse de Leon avec la fille d'un émir de Tolède. Alphonse VI de Castille épousa de son côté la fille d'un émir de Séville. Une romance tirée de la *Crónica General* nous apprend qu'Alphonse V maria sa sœur avec un Arabe nommé Al-Mansour et elle ajoute que « le mariage déplut à Dieu ». Il est en effet probable que le clergé catholique faisait obstacle à ces mariages, surtout quand il

s'agissait d'une chrétienne donnée à un musulman, mais il était impuissant à les éviter et les tolérait, ou bien les fiancés passaient outre à la défense, comme on en a des preuves très multiples et décisives.

2. (page 146). — Parmi les anciens minarets servant de clocher, je relève encore le clocher de l'église de San Marcos et celui de Omnium Sanctorum. J'ajouterai qu'à Tolède, à Séville, à Cordoue, à Grenade, les vieilles églises qui ne sont pas voûtées sont couvertes de toitures à égout que portent des fermes apparentes de style mudejar, fermes peintes et dorées, souvent très belles et parfois d'une admirable conservation (Voy. note 35 du chap. XII, p. 156). Je placerai au premier rang de ces charpentes, celles du palais d'Alcala de Henares.

3. (page 146). — La première en date de toutes ces églises a été désaffectée il y a quelques années et sert aujourd'hui d'entrepôt. Elle était placée sous le vocable de Santa Lucia et renfermait une *Concepciòn* de Montañes. Il sera bientôt parlé de cette statue justement admirée par les habitants de Séville.

4. (page 147). — Cean Bermudez, t. I, p. XXXVIII et t. III, p. 133.

5. (page 147). — C. B., t. I, p. XXXVIII et t. IV, p. 325 et t. II, p. 1.

6. (page 147). — C. B., t. III, p. 65.

7. (page 147). — C. B., t. III, p. 279.

8. (page 147). — C. B., t. III, p. 279 et 280.

9. (page 147). — C. B., t. II, p. 205.

10. (page 147). — C. B., t. II, p. 86 et 90. Il y eut beaucoup d'artistes nommés ou surnommés Aleman (voy. ci-dessus p. 79, 93) et il semble que la plupart de ceux dont les œuvres sont connues naquirent en Espagne. Ceux-ci arrivèrent de Cordoue à Séville en 1508. L'article précité qui les concerne contient de curieux renseignements. Durant leur premier voyage à Séville et quand ils vinrent traiter avec le chapitre, ils furent logés chez le maître d'école à qui l'on donna cinq ducats d'or pour leur entretien, celui de leurs domestiques et de leurs chevaux. Eux-mêmes reçurent à titre d'indemnité, Alexo dix ducats d'or et Jorge cinq ducats d'or seulement.

Ils travaillèrent à la sculpture et à la peinture du retable de 1508 à 1512, puis ils traitèrent à forfait de l'exécution de diverses statues. Les derniers comptes où apparait leur nom sont de 1525.

11. (page 147). — C. B., t. I, p. 368.

12. (page 147). — C. B., t. III, p. 206.

13. (page 148). — *La Iniesta* ou *retama* est le genêt ordinaire. *La atocha*, dont il a été parlé (p. 46), désigne d'une manière plus spéciale le genêt d'Espagne.

14. (page 148). — Son authenticité est certaine. Elle a été décrite par Jorquiera et mentionnée très souvent. Jadis on la faisait sortir en procession quand une épidémie ou quelque calamité affligeait Grenade.

On ignore le nom de l'auteur de la *Virgen de la Antigua*. En revanche on sait que le retable d'une somptuosité extravagante qui développe ses draperies, ses ornements et son architecture autour de la statue est de Cornejo (Voy. ci-dessous p. 192, n. 37), un artiste qui jouit pourtant d'une très grande renommée au début du XVIII[e] siècle comme sculpteur, comme peintre et comme ornemaniste. (Cean Bermudez, t. II, p. 21 et *Novisima guia de Granada* par Francisco de Paula Valladar, p. 296 et 297.)

15. (page 149). — Cean Bermudez, t. III, p. 154, et l'abbé Manuel Serrano y Ortega, *Noticia històrico-artistica de la sagrada imagen de Jesùs Nazareno que con el titulo del Gran Poder se venera en su capilla del templo de San Lorenzo de esta ciudad* (Séville), p. 49. Quand j'aurai l'occasion de citer cette excellente monographie, la référence sera indiquée de la manière suivante : Ortega, G. P.

Un certain nombre de critiques pensent que la statue de *Santiago el Menor* que possède la cathédrale était au nombre de celles qui ornaient le cimborium. C'est possible, mais rien n'est moins certain.

16. (page 149). — Ils alternent avec de très belles peintures sur des médaillons en faïence dues à Francisco Niculoso Pisano et exécutées par cet artiste en 1504.

17. (page 149). — On la nomme aussi *del Baptisterio* et de *San Juan*.

18. (page 149). — Ou de *San Miguel.*

19. (page 149). — L'attribution avait été longtemps contestée, mais tous les doutes ont disparu depuis qu'un très savant et sagace archéologue de Séville, Don Jose Gestoso y Perez, a découvert sur la base d'une statue de la porte de la cathédrale connue sous le nom « *del Baptisterio* » la signature de l'auteur, rendant ainsi à Pedro Millan une œuvre attribuée jusque-là, et très faussement, à Lope Marin.

20. (page 150). — La Vierge est signée. Le nom de l'auteur est écrit en caractères gothiques sur les plis inférieurs du manteau. J'ajouterai pour lever tous les doutes que les deux signatures dont il vient d'être fait mention sont gravées en creux sur la terre, avant la cuisson et de tous points identiques. La Vierge mesure 1 m. 55 de hauteur.

21. (page 150). — Pedro Millan. *Ensayo biografico-critico por Jose Gestoso y Perez.* Sévilla, imprenta de D. Rafael Tarasco, Sierpes, 73.

22. (page 150). — **Po millā** suivie ou non de **maestro**.

23. (page 150). — Une armure très analogue, sinon pareille, à celle que porte saint Michel, a été donnée au même saint par Juan Nunez, un peintre sévillan contemporain de Pedro Millan, dont le tableau se trouve à la cathédrale dans la sacristie des Calices.

24. (page 153). — On cite de Torrigiano, à Westminster, le monument d'Henri VII et celui de la comtesse de Richemond et on lui attribue, dans la chapelle de Chancery Lane (Londres), le tombeau du docteur Yung. Outre Vasari, on consultera Cean Bermudez (t. V, p. 63 à 69) parce qu'il connaît des détails que l'historien de Torrigiano a ignorés.

25. (page 153). — Il semble que pour échapper au bûcher il se laissa mourir de faim. (Cean Bermudez, t. V, p. 66 et 67.)

26. (page 155). — Cean Bermudez, t. II, p. 120. Il s'agit de ces grands monuments transportés dans les rues durant les fêtes de la semaine sainte. Ce monument lui fut commandé en 1545. En 1546, les archives de la cathédrale portent la mention d'une somme de 120 ducats payés à Micer Antonio Florentin pour l'exécution des *pasos* ou statues qui devaient l'orner, à l'exclusion du bois dont la fourniture est laissée à la charge du chapitre.

Micer Antonio Florentin vivait encore en 1554, puisqu'à cette date on lui paye le dessin de la grille destinée à fermer la chapelle de Nuestra Señora de la Antigua. Il dut mourir peu de temps après ; son nom du moins ne figure plus sur les comptes à dater de 1554.

Il ne faut pas confondre Micer Antonio Florentin avec Micer Domenico Alexandro Florentin qui avait fait le tombeau du prince Juan de Santo Tomas d'Avila, trente-cinq à quarante ans plus tôt (Voy. ci-dessus, p. 99 et 100).

27. (page 155). — Cean Bermudez, t. III, p. 192. Ce *tenebrario* est un chandelier à sept branches coulé en bronze et de proportions inusitées. Il fut commandé en 1562 et payé, semble-t-il, 250 ducats de plus que le prix convenu de 1 050 ducats. La statue de la Foi fut faite et fondue entre 1566 et 1568.

28. (page 155). — Cean Bermudez, t. II, p. 8.

29. (page 155). — Peintre, sculpteur et architecte également célèbre dont on trouve des œuvres à Tolède, à Séville et à Malaga. (Cean Bermudez, t. V, p. 147.)

30. (page 155). — Cean Bermudez, t. II, p. 199 et t. III, p. 192.

31. (page 155). — Cean Bermudez, t. I, p. 310, et l'abbé Ortega, G. P., p. 52.

30. (page 155). — Cean Bermudez, t. II, p. 261. Palomino fait mourir Geronimo Hernandez en 1646, âgé d'un peu plus de soixante ans. Sa naissance remonterait donc à 1584 environ. D'autre part, Pacheco, qui fut son contemporain, affirme que lorsque Mateo Perez Alesio vint à Séville en 1584 pour y peindre le Saint-Christophe, il présenta un dessin à Geronimo Hernandez qui était déjà un sculpteur en renom et entra dans son atelier. Pacheco en conclut avec juste raison que Geronimo Hernandez était né bien avant l'époque fixée par Palomino. Je rappelle que son homonyme de Valladolid, avec qui on l'a peut-être confondu, avait vu le jour en Galice l'an 1570 (Voy. chap. XI, p. 131 et suiv.).

33. (page 156). — C'est en 1594 que l'on trouve, pour la première fois, le nom de Vasco

Pereyra dans les archives de la cathédrale de Séville. En outre du retable du monastère de San Leandro, il polychroma pour le même couvent un bas-relief représentant un Christ à la colonne où il unit, avec une grande intelligence, le relief de la colonne à une architecture qu'il peignit en perspective sur le fond. (Cean Bermudez, t. V, p. 141, 142 et Ortega, p. 62.)

34. (page 156). — Cean Bermudez, t. III, p. 240.

35. (page 156). — J'ai parlé (p. 146) des charpentes de style mudejar qui furent si longtemps en usage dans les monuments religieux du sud de l'Espagne. Celle de l'église San Clemente est à signaler entre les plus belles.

CHAPITRE XIII

MARTINEZ MONTAÑES

1. (page 157). — Les grands peintres sévillains appartiennent même à une époque plus récente. Pacheco naît en 1571 et meurt en 1664; Velasquez naît en 1599 et meurt en 1660; Murillo naît en 1617 et meurt en 1682; Valdes Leal naît à Cordoue en 1630 et meurt à Séville en 1691. Pendant ce temps, Valence donnait Ribera qui voyait le jour en 1588, et l'Estramadure, Zurbaran qui venait au monde en 1598 pour s'éteindre, le premier, à Naples, en 1656, et le second, à Madrid, en 1662 probablement.

2. (page 157). — J'emprunte les renseignements historiques relatifs à Montañes soit à Cean Bermudez (t. I, p. LVIII et t. III, p. 84 à 94), soit à l'ouvrage récent publié à Séville par M. l'abbé Manuel Serrano y Ortega, bibliothécaire de la Colombine, sous le titre un peu long que j'ai donné (note 15 de la page 149).

3. (page 157). — A chaque cathédrale est joint un *sagrario* servant d'église paroissiale au quartier et où se célèbrent les offices et les cérémonies telles que les baptêmes, les mariages, les enterrements.

4. (page 157). — Doña Catalina de Salcedo y Sandoval, suivant quelques auteurs. Montañes dut se remarier au cours des dernières années du XVI[e] ou des premières années du XVII[e] siècle.

5. (page 157). — On sait, en outre, que Montañes était très vieux quand il mourut en 1649. De tous ces renseignements, il semble résulter qu'il était né vers 1560 et que, par conséquent, il avait l'âge que je lui donne quand il fit l'enfant Jésus de la confrérie du Sagrario. M. l'abbé Manuel Serrano y Ortega cite, à l'appui de ce dire, de nombreuses pièces postérieures à 1607, qui sont toutes concordantes et formelles (G. P., ch. V, p. 68).

Dans un autre ordre d'idées, M. l'abbé Manuel Serrano y Ortega prétend, mais cette fois sans en donner aucune preuve et à tort selon moi, qu'il faut aussi placer avant 1607 les retables et la statue de Santa Clara (G. P., p. 88 et 89). D'autre part, les archives de la communauté de Santa Teresa montrent que Montañes travailla pour les religieuses de cet ordre en 1590 (G. P., p. 88). Il se pourrait donc que Montañes ait sculpté avant la fin du XVI[e] siècle le saint Joseph patron de leur église et, avant 1607, le Crucifix et la Conception de la maison professe.

6. (page 158). — Montañes, comme Hernandez, voyagea très peu. Il semble même qu'il n'ait quitté Séville que sur la fin de sa vie pour aller exécuter à Madrid le portrait de Philippe IV. Un document très précieux écrit de sa main et conservé aux archives des Indes, corroboré par des pièces précises (Cean Bermudez, t. III, p. 86, 87, 88) nous apprend qu'à cette occasion il resta sept mois à Madrid (Voy. également ci-dessous p. 173).

7. (page 158). — Montañes, comme Gregorio Hernandez dont le nom revient sans cesse quand on parle du maître sévillan, était d'une insigne piété. On a vu qu'il s'était affilié,

dès son arrivée à Séville, à la confrérie du Dulce Nombre. Plus tard, quand on prépara la béatification de Hernando de Mata dont il avait été l'ami durant plus de quatorze ans, il fut un des témoins les plus écoutés; puis on sait par des contemporains qu'avant de commencer une œuvre nouvelle il s'y préparait par des exercices de piété, la confession, la communion et la prière.

8. (page 160). — C'est l'ancienne église de la maison professe des Jésuites. Cean Bermudez ne cite nommément que la statue de saint Ignace, mais il est manifeste que la seconde, celle de saint François Xavier, peut-être moins belle, est cependant de la même main. C'est d'ailleurs ce qu'affirme l'abbé Serrano y Ortega qui a fait une étude très serrée des œuvres de Montañes (G. P., p. 90) et ce que l'on déduit des renseignements donnés par Cean Bermudez lui-même dans les articles consacrés à Pacheco (t. IV, p. 6) et à Montañes (t. III, p. 92). Après avoir cité la statue de Loyola exécutée pour la maison professe, il y parle, en effet, de celles de *otros santos Jesuítas en sus altares*.

9. (page 160). — Ignace de Loyola était mort en 1556. Si Montañes n'avait pu le connaître, beaucoup des contemporains de l'artiste l'avaient certainement vu. On devait d'ailleurs posséder de nombreux portraits dont s'inspira Montañes. Pour ma part, j'en connais un sur lequel il semble que la statue ait été étudiée. Saint François Xavier, bien que plus jeune, avait précédé de quatre ans dans la tombe le fondateur de l'ordre.

10. (page 160). — En réalité, novembre 1609.

11. (page 160). — Santiponce situé sur la rive droite du Guadalquivir et à 7 kilomètres environ de Séville, qui est sur la rive gauche, a été bâti sur les ruines d'Italica, la patrie des empereurs Trajan, Adrien, Théodose et du poète Silius Italicus.

12. (page 161). — Le Duc de T'Serclaes, qui a conservé en partie les archives du monastère, possède le traité passé entre les Hiéronymites et Montañes relatif à l'exécution du retable commencé en novembre 1609. L'on y spécifie que le jour de San Andres de 1611 il doit être dépensé au retable 22 583 réaux. Il semble d'après ces documents que les divers travaux commandés à Montañes furent terminés en 1613. Cean Bermudez (t. III, p. 85) dit de son côté que le retable fut commencé en 1610, après la fête de la béatification de saint Ignace, et terminé en 1612 et que l'artiste toucha 3 500 ducats et une gratification de 300 fanègues (166 hectolitres environ) de blé. Cean Bermudez attribue également à Montañes les statues orantes des fondateurs (t. III, p. 91), mais, à mon avis, cette opinion est discutable (Voy. ci-dessous, p. 162).

13. (page 161). — *Cronica de Don Sancho el Bravo*, fol. 76. *Valladolid*, 1554

14. (page 162). — Quintana. *Vida de Espanoles celebres*, t. I, p. 51. Madrid, 1807, in-12. Deux auteurs ont porté à la scène ce dramatique épisode du siège de Tarifa. C'est d'abord un contemporain de Montañes, Luis Velez de Guevara, qui fit représenter avec un immense succès, *Mas pesa el Rey que la sangre y blasón de los Guzmanes* (Le roi pèse plus que le sang et la gloire de Gusman), puis Martinez de la Rosa dans son *Isabel de Solis*.

15. (page 163). — La teneur du traité nous apprend que la sculpture fut payée à Montañes la somme énorme de 1 000 ducats d'argent. (Cean Bermudez, t. III, p. 85.)

16. (page 163). — Sur Santa Clara, voy. chap. XII, note 5 et Cean Bermudez, t. III, p. 93.

17. (page 163). — Cean Bermudez dans l'article consacré à Pacheco ne laisse aucun doute à cet égard (t. IV, p. 11 et 12). Le mémoire défensif rédigé par Pacheco — *Sobre la antigüedad y honores del Arte de la pintura y su comparacion con la Escultura, contra Juan Martinez Montañés* — est du 16 juillet 1622, et, d'autre part, il est évident que les peintures qui donnèrent lieu à ce débat n'étaient pas faites encore en 1610 ni même en 1614, époque où la collaboration des deux artistes était extrêmement amicale, ni même en 1618 ou 1619 où Pacheco peignit le Christ des Calices.

18 (page 164). — Selon un contrat passé devant Alonso de Colombres, elle fut payée, peinture et damas compris, 5 900 réaux. (Cean Bermudez, t. III, p. 85, 86 et 91.)

19. (page 164). — Ces deux statues et celles de quelques Vertus faites en 1618 furent payées 13 000 réaux. (Cean Bermudez, t. III, p. 85 et 91.)

20. (page 166). — Le Christ est en bois de cyprès. Cette matière a facilité l'opération dont il a été victime. Quant à la coutume de l'habiller elle est si ancienne que Cean Bermudez, qui se borne du reste à mentionner cette statue, la cite comme une statue *de vestir*, c'est-à-dire de celles dont les nus seuls sont travaillés et que l'on habille de vêtements à leur taille (voy. ci-dessous, p. 196, 197, 198).

21. (page 166). — L'architecture de ce retable montre que Montañes était un constructeur savant et habile. L'ensemble du travail fut terminé vers 1631 puisqu'il fut taxé à 32 000 réaux en 1632 comme le constate la mention du payement effectué le 5 septembre 1639 devant Francisco Lopez Castellar. (Ortega, *G. P.*, p. 92.)

22. (page 167). — Il n'en est pas fait mention dans Cean Bermudez, mais il est cité par l'abbé Serrano y Ortega (*G. P.*, p. 95).

23. (page 169). — Étant donné la date de la composition des *Órdenes militares*, on peut affirmer que la pièce fut écrite après la victoire définitive de la doctrine de l'Immaculée Conception, doctrine que les Ordres militaires d'Espagne avaient juré de défendre en échange du vœu de chasteté.

24. (page 169). — L'on peut utilement consulter sur l'historique de l'Immaculée Conception plusieurs excellents ouvrages : E. Preuss, *Die römische Lehre von der Unbefleckten Empfängniss*. Berlin, 1865. — L. Maxe-Werly, *Iconographie de l'Immaculée Conception de la Sainte Vierge depuis le milieu du XVe siècle jusqu'à la fin du XVIe*. Moutiers, 1903. — *Bulletin hispanique*, t. V, n° 4, octobre, décembre 1903, p. 383.

25. (page 170). — *Cantique des Cantiques*, VI, 9.

26. (page 170). — Ezéchiel.

27. (page 170). — *Cantique des Cantiques*, IV, 12.

28. (page 170). — Rohault de Fleury. *La Sainte Vierge*, t. I, p. 34. L'auteur joint à sa description une gravure empruntée au traité de Josse Clichtove connu sous le nom de *De Puritate conceptionis B. M. V.*, publié à Paris en 1513, laquelle gravure était elle-même la reproduction d'une image qui apparaît pour la première fois dans les *Heures de la Vierge Marie à l'usage de Rome* imprimées en 1505 par Thielman Kerver.

29. (page 170). — La Vierge est représentée assise, *ayant déjà un croissant sous les pieds* dans un tableau d'Israël van Mecken (1440-1503) que possède le Musée de Lille. J'ajouterai que la pensée de joindre le croissant lunaire à la représentation de la Vierge Immaculée ne me paraît même pas d'origine grecque. Sous sa forme primitive, elle venait d'Orient comme en témoignent ces représentations si nombreuses qui se voient sur les cylindres chaldéens dès le troisième millénaire avant notre ère et sur les bas-reliefs perses au temps des Achéménides et des Parthes, puis, les titres donnés aux princesses asiatiques à ces époques reculées et enfin l'invariable épithète : « *belle comme la lune* », décernée par les poètes iraniens à toutes les jeunes filles dont ils veulent célébrer les charmes. (Voy. Dieulafoy. *L'Acropole de Suse*, p. 378.)

30. (page 171). — Il résulte d'une lettre de Moreno Vilches à l'érudit archéologue Rodrigo Caro, lettre datée du 2 décembre 1631, que la Conception de Montañes fut placée sur son autel le jour de la fête de Notre-Dame de la Conception de la même année.

31 (page 172). — Le mémoire de Pacheco est du 16 juillet 1622. (Cean Bermudez, t. III, p. 90 et t. IV, p. 11 et 12.)

32. (page 173). — Ortega. *C. P.*, p. 93 et 94.

33. (page 173). — Cean Bermudez, t. III, p. 88.

34. (page 174). — Cean Bermudez, t. I, p. 46.

35. (page 174). — Cette date résulte d'une lettre de sa veuve, Doña Catalina de Salcedo y Sandoval, écrite le 10 janvier 1650, et où elle dit que son mari est mort l'année précédente. Montañes ne devait pas avoir loin de quatre-vingt-dix ans, s'il n'avait même pas dépassé cet âge. (Cean Bermudez, t. III, p. 88, 89 et ci-dessus, p. 157 et 158, note 5.)

36. (page 174). — Cean Bermudez, t. IV, p. 3 et suivantes.

37. (page 174). — Pacheco fut un maître dans l'art d'exécuter des portraits à une époque où ce genre de peinture n'était pas en grand honneur. Il en peignit à l'huile plus de cent cinquante. Il paraît aussi avoir excellé dans les portraits au crayon noir et à la sanguine. Tous ses contemporains célèbres, y compris Miguel Cervantes, posèrent devant lui. A ce propos, le grand poète D. Gomez Francisco de Quevedo y Villegas lui dédia les vers suivants :

« Pour la gloire de Séville,
Le docte, l'érudit, le très habile
Pacheco avec un crayon ingénieux
Conserve ces croquis
Qui honorent les nations
Sans que la ressemblance
Qu'on doit louer soit obtenue à l'aide de la couleur.
Seuls le charbon et le plomb
Donnent à l'image l'âme et la vie. »

Outre Quevedo, les plus illustres poètes, et de ce nombre Lope de Vega, ont célébré Pacheco. Voici l'éloge que ce dernier lui adressa :

« De Francisco Pacheco les pinceaux
Et la plume fameuse [mérite égal.
Composent des tableaux, des vers et de la prose d'un
Il est l'Apelle de la Bétique
Ou bien, entraîné dans le même orbite,
Il est la planète d'où Herrera est né ;
Parce que, vivant avec lui et dans elle,
Là où Herrera est soleil, Pacheco est étoile. »

On reprochait seulement à l'artiste, dont le dessin atteignait à la perfection, le coloris un peu terne de ses tableaux. Un jour qu'il avait exposé un Christ en croix, un de ses compatriotes écrivit dessous ce quatrain :

« Qui vous a rendu, Seigneur,
Si pâle et si sec ?
Vous me direz que c'est l'amour de l'humanité,
Mais moi je prétends que c'est Pacheco. »

Comme poète, Pacheco a laissé des pièces éparses qui le classent parmi les meilleurs de cette époque ; comme prosateur et critique d'art, un travail excellent intitulé *Arte de la pintura* où il est surtout question de la peinture religieuse. J'ajouterai, ce détail à son prix, que le 7 mars 1618, Pacheco fut nommé par le Saint Office censeur des œuvres d'art et qu'il reçut mission de signaler celles qui lui paraissaient répréhensibles au point de vue de la décence ou des convenances générales. Pacheco était en relations d'étroite amitié non seulement avec les membres du Saint Office, mais aussi avec les Jésuites de Séville qui l'aidaient de leurs conseils quand il étudiait un tableau religieux.

Cean Bermudez prétend que le maître sévillain fut le premier à peindre des paysages en perspective sur les fonds des bas-reliefs. A les *très bien* peindre, peut-être, mais non pas à les peindre, car avant lui bien des polychromistes s'étaient essayé, souvent même avec succès, à unir les reliefs naturels à ceux que le pinceau peut donner. Les œuvres de Juan de Juni (p. 120 et Pl. XLI) et de Hernandez (p. 138 et phot. 185) à Valladolid, de Vasco Pereyra pour le monastère de San Leandro (p. 115 et note 33) et de Raxis (p. 109 et phot. 137, 138) à Grenade offrent même quelques beaux exemples de combinaisons analogues.

38. (page 174). — Dans le livre qu'il composa sous le titre : *Littérateurs célèbres nés à Séville,* Rodriguez Caro dit : « Francisco Pacheco, célèbre peintre de cette ville dont l'atelier était l'académie où se formèrent les esprits les plus cultivés de la ville et de l'étranger. » C'est de cet atelier que sortirent Velasquez et Alonso Cano.

39. (page 175). — La fête se célèbre le 8 septembre.

40. (page 175). — La polychromie lui en fut demandée sur la recommandation de l'architecte Juan Gomez de Mora et lui fut payée 2000 réaux. On estima que c'était peu et que la peinture valait 500 ducats d'or. (Cean Bermudez, t. IV, p. 10.)

CHAPITRE XIV

L'ÉCOLE DE MONTAÑES

1. (page 177). — Archives de la cathédrale et Cean Bermudez, t. III, p. 69.

2. (page 177). — Archives de la cathédrale et Cean Bermudez, t. III, p. 105.

3. (page 178). — Cean Bermudez, t. II, p. 201, 202.

4. (page 178.) — Cean Bermudez, t. IV, 383.

5. (page 178). — Cean Bermudez, t. III, p. 282 et Ortega, G. P., p. 102. Ortiz vint à Séville en 1640 seulement.

6. (page 178). — Cean Bermudez, t. IV, p. 99 et Ortega, G. P., p. 102.

7. (page 179). — Cean Bermudez, t. I, p. 209 et Ortega, G. P., p. 63.

8. (page 179). — Cean Bermudez (t. I, p. 211) prétend, malgré d'actives diligences, ne pas avoir trouvé de traces de ce procès. Lazaro Diaz del Valle qui vivait à Madrid à cette époque et qui nous a laissé un récit très circonstancié de la vie d'Alonso Cano n'en dit rien non plus. Palomino est pourtant affirmatif. Il tenait ces renseignements des héritiers de D. Rafael Sanguineto et les recueillit en 1700, vingt-trois ans après la mort de l'artiste.

9. (page 179). — Aux chanoines de Grenade qui reprochaient à Philippe IV cette nomination, le roi répondit : « D'un simple trait de plume, je puis créer des bénéficiaires comme vous par vingtaines, mais Alonso Cano est un miracle divin. »

10. (page 180). — Cean Bermudez, t. I, p. 212 et 213.

11. (page 180). — Cean Bermudez, t. I, p. 215.

12. (page 180). — Cean Bermudez, t. I, p. 214 et 215.

13. (page 180). — Cean Bermudez, t. I, p. 215 et t. III, p. 109.

14. (page 180). — Cean Bermudez, t. I, p. 209 et 217.

15. (page 180). — Cean Bermudez, t. I, p. 217.

16. (page 180). — Cean Bermudez, t. I, p. 216.

17. (page 182). — Cean Bermudez, article *Mora*, t. III, p. 182 : « Il y a sur le maître-autel une Conception du même maître et l'on y voyait autrefois deux statues de saint Jean-Baptiste et de saint Joseph qui ont disparu. »

18. (page 182). — La Très Pure. Cette qualité se rapporte à l'Immaculée Conception. Voy. p. 168 à 170 et les notes correspondantes.

19. (page 182). — La chapelle de la Trinitad appartenant à la cathédrale de Grenade et le *camarin* de l'hôpital de San Juan de Dios de la même ville (voy. p. 184 et note 25 ci-dessous) sont ornés de merveilleux médaillons peints dans la manière de Raphaël pour qui Alonso Cano professait une admiration sans limite.

20. (page 183). — Cean Bermudez, t. I, p. 222.

21. (page 183). — L'on prétend qu'Alonso Cano en aurait emprunté l'idée à Becerra. C'est possible, mais j'ai vainement cherché l'original.

22. (page 183). — Cean Bermudez (t. III, p. 181) en connaît une, mais il ne la place ni à Santa Ana ni à San Gil, église qui fut démolie et dont la paroisse qu'elle desservait fut réunie à celle de Santa Ana. D'après lui, elle était dans la sacristie des Dominicains. Il se peut qu'elle ait été transportée à Santa Ana.

En passant du tableau au relief, le nom de *Soledad* s'est changé en celui de *Dolorosa*, ou de *Nuestra Señora de los Dolores*.

23. (page 183). — Voyez pages 135, 140 et Pl. LI et LII.

24. (page 184). — Voy. page 141 et Pl. LIV.

25. (page 184). — Dans les églises d'Espagne, on désigne sous ce nom de *camarin* une sorte de niche ou même parfois de petite chambre disposée au-dessus du maître-autel et où l'on renferme les reliques et les objets

précieux. Le *camarin*, que l'on peut voir de l'église lorsque la baie, ordinairement fermée, s'ouvre pour les grandes fêtes, est en général très riche et reçoit alors une profusion de lumières. Celui de San Juan de Dios est tapissé d'agates et de marbres précieux, surchargé de dorures, encombré d'orfèvreries religieuses d'une valeur inestimable et décoré de médaillons exquis peints par Alonso Cano. La tête du Précurseur en occupe le centre.

26. (page 185). — Le même sujet fut traité dès le XIV[e] siècle par un artiste dont l'œuvre se trouve à Dos Hermanas, petite ville située à 20 kilomètres de Séville sur le chemin de fer de Cadix.

27. (page 186). — Le père avait déjà joui d'une réputation bien méritée. On connaît de lui à Grenade une statue de saint Michel dans l'ermitage de ce nom qui est excellente (*Guia de Granada por Francisco de Paula Valladar ;* Cean Bermudez, t. III, p. 178 et 180). Il était venu s'établir à Grenade avec ses deux fils Josef et Diego. Ce dernier fut, lui aussi, un artiste de valeur. La cathédrale possède de lui une belle Conception placée sur l'autel de Santiago. (Cean Bermudez, t. III, p. 178, 179).

28. (page 186). — Cean Bermudez, t. III, p. 181.

29. (page 187). — Cean Bermudez, t. III, p. 108 à 113.

30. (page 190). — Sur Roldan et sur sa fille Doña Luisa, les documents abondent. On peut utilement consulter les archives de la Caridad, de la chapelle de los *Vizcaynos*, de l'Académie de Séville, de la cathédrale de Jaen et, en outre de ces sources directes d'information, Palomino, Ponz et Cean Bermudez, t. IV, p. 241, 242.

31. (page 190). — Cean Bermudez, t. IV, p. 243.

32. (page 190). — Il est conservé à Séville dans l'église de Montesion. Toutes les autres figures du *paso* sont du même artiste à l'exception de l'ange qui est de sa fille (Cean Bermudez, t. IV, p. 238 et 244). Roldan lui avait mis des cheveux naturels; il y a quelques années, on changea cette perruque contre celle qu'il porte aujourd'hui. Elle est en bois comme la barbe et a été raccordée d'une manière fort habile.

33. (page 191). — On pourrait encore citer Maria de Arce (Voy. page 174), et la sœur de Salzillo (Voy. page 194) ; mais ni l'une ni l'autre n'approchèrent de la réputation de la Roldana.

34. (page 191). — Cean Bermudez, t. IV, p. 235.

35. (page 191). — Cean Bermudez, t. IV, p. 237. Don Isidro de Burgo Mantilla y Barcena composa une pièce de vers à la louange de l'archange saint Michel qu'elle avait fait pour l'Escurial. Elle débute par cette phrase :

« Quand tes ciseaux habiles taillent un bloc de bois, ils le font lutter de vie avec les êtres humains et le font ressembler aux créatures de Dieu... »

36. (page 191). — Cean Bermudez, t. IV, p. 283. Sur Martinez, voy. ci-dessous p. 177 et n. 1 de la même page.

37. (page 192). — Cean Bermudez, t. II, p. 21 à 23.

38. (page 193). — « Ici gît D. Pierre Duque Cornejo, sculpteur de la chambre de la Reine, notre Princesse et dame, homme d'une singulière bonté et tendresse, célèbre architecte, peintre et sculpteur. Il fit les stalles du chœur de cette sainte église qu'il termina en 1757, peu de jours avant qu'il ne mourût à l'âge de quatre-vingts ans. »

39. (page 193). — Felipe del Coral exécuta pour sa ville natale les statues de saint François Borgia et de saint Louis Bertram qui furent placées sur la façade de Saint-Jean du Marché. Mais le succès de ses œuvres ne répondant pas à son attente, il vint à Madrid où il conquit une grande réputation (Cean Bermudez, t. I, p. 358). De toutes ses statues, la plus célèbre est la Vierge de Salamanque. La figure est en effet expressive, les mains sont élégantes, mais les draperies manquent de ligne et de simplicité. On reconnaît du reste dans l'attitude et la composition, l'influence manifeste de Juan de Juni et de Gregorio Hernandez.

40. (page 193). — Cean Bermudez écrit Zarcillo (Cean Bermudez, t. VI, p. 25). J'ai adopté l'orthographe donnée par son dernier historien, D. Antonio Garcia Alix, dans son discours de réception à la Royale Académie

des Beaux-Arts de San Fernando, prononcé le 18 janvier 1903 (Voy. ci-dessous, note 44).

41. (page 193). — Cean Bermudez en compte 1792 (t. VI, p. 27 et 28).

42. (page 194). — On cite pourtant parmi ses élèves D. Josef Lopez et D. Roque Lopez qui furent tous deux des artistes de valeur. (Cean Bermudez, t. VI, p. 28.)

43. (page 194). — La figure de l'ange, celle de la Dolorosa et de sainte Véronique ont été inspirées par le même modèle. Tous ces groupes appartiennent à l'église du Jésus de Murcie qui est plutôt un musée consacré à Salzillo qu'un monument religieux.

44. (page 194). — Le discours de M. Antonio Alix a paru sous le titre : *Discursos leidos ante la Real academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepcion publica del señor D. Antonio Garcia Alix el dia 18 de Enero de 1903*. Voy. p. 29 de ce document.

Avant M. Antonio Alix, le comte de Roche avait étudié avec un soin tout particulier les archives de la Confrérie de Jésus où sont conservés les traités passés avec Salzillo et en avait extrait des documents très intéressants. C'est ainsi que l'on a pu rendre à l'artiste la propriété de la meilleure de ses œuvres, la sainte Véronique, qui lui avait été contestée par la critique.

45. (page 194). — Il est également connu sous le nom *del Beso* (du Baiser).

46. (page 194). — Voy. ci-dessus même page, note 44.

47. (page 194). — D. A. Garcia. *l. c.*, p. 32 et 33. Il existe une autre légende relative à la *Dolorosa*. Ce serait sa fille, dont la beauté était, semble-t-il, admirable, qui aurait posé pour la figure de la Vierge et qu'il aurait maltraitée et insultée afin de copier son visage. (*id.*, *id.*, p. 33). Cette version n'est guère plus intéressante que la première.

48. (page 196). — Il est des garde-robes valant plus de 100 000 francs. Le dernier manteau commandé par une confrérie de Séville pour la Vierge qu'elle promène le Vendredi saint a été payé 35 000 francs et l'on en cite qui ont coûté encore plus cher.

49. (page 198). — Saint Ferdinand prit Séville le 19 novembre 1248 et le règne de saint Louis inauguré en 1228 se prolongea jusqu'en 1270. Quant aux rapports entre les deux cours, il semble que le désir commun des deux monarques de refouler au loin les musulmans et la présence d'une Infante de Castille dans les conseils du roi de France aient dû les faciliter. Il paraît cependant qu'il en existe très peu de traces dans les archives.

50. (page 198). — L'éminent historien et critique d'art dont s'honore Séville, Don Jose Gestoso y Perez, n'est pas éloigné de partager cette opinion.

LE PRIX DES ŒUVRES D'ART DURANT LE SIÈCLE D'OR

Le rapprochement des chiffres extraits de trente-huit contrats passés avec des artistes espagnols entre la fin du XVe et le milieu du XVIIe siècle ont fourni des renseignements si instructifs que j'ai cru devoir en faire l'objet d'une note spéciale.

Certes, la diversité des monnaies connues sous le même nom et les variations que, durant cette période, a subi le poids des monnaies pareilles ou équivalentes sont parfois une cause de tâtonnements et enlèvent quelque précision aux documents ; mais, outre que la majeure partie des difficultés ont été résolues, les moyennes des chiffres recueillis et leurs rapports relatifs n'en restent pas moins éloquents. Elles montrent par exemple combien s'éleva le prix des œuvres d'art après que la découverte de l'Amérique eut fait affluer en Espagne l'or du Nouveau Monde et combien, même après cette époque, la célébrité, ou le défaut de notoriété de l'artiste influaient sur ses demandes alors même qu'il s'agissait de bonnes sculptures. Ce sont là des résultats prévus. Mais avant que les chiffres ne le montrent, l'on n'eût pas soup-

çonné que dès l'époque des Rois Catholiques, ou tout au moins dès le début du XVI[e] siècle, les statues et les bas-reliefs étaient payés aux artistes en renom peut-être plus cher qu'ils ne le sont aujourd'hui et que les *incarnadores*, c'est-à-dire les polychromistes, avaient des exigences comparables à celles des sculpteurs.

Les comptes sont établis en maravédis, en réaux de vellons, en écus ou livres *jaquesas* et en ducats d'argent ou d'or. La valeur du maravédis variable avec la date de l'émission est connue depuis le XIII[e] siècle. Celle du réal l'est aussi, mais il y a eu trois sortes de réaux qui étaient entre elles comme 1 est à 2 et à 4. L'indécision eût été grande si dans certains contrats les paiements n'étaient exprimés à la fois en maravédis, en réaux et en ducats d'argent. L'on apprend ainsi que durant le XVI[e] siècle, au moins, le ducat valait 375 maravédis (n° XIX) ou 11 réaux (n° XX) et, par conséquent, que le réal employé dans les comptes était le réal de 34 maravédis. Or ce réal existe, peut être évalué et M. Babelon nous apprend que cette monnaie pesait en argent $3^{gr},48$ sous Pierre le Cruel (1350-1369), $2^{gr},868$ sous Philippe V (1700-1746) et $2^{gr},921$ sous Charles IV (1788-1811). Entre ces dates extrêmes, son poids, on le constate, a varié de $0^{gr},612$, soit de un sixième environ. Pour faciliter les calculs, j'adopterai pour le réal le poids moyen de 3 grammes. L'erreur maxima commise sera donc en ce cas de un douzième à un dixième de la valeur énoncée. A un réal de 3 grammes d'argent valant 0 fr. 60 en argent monnayé français, répond un maravédis de $\frac{0.60}{34} = 0$ fr.01765 et un ducat de $0,60 \times 11 = 6$ fr.60 ou de 13 fr. 20 s'il s'agit de ducats d'Aragon (n° XIV). Quant au ducat d'or il valait à peu près le double du ducat d'argent, soit 12 francs, à l'époque qui nous intéresse. L'écu ou livre *jaquesa* dont il sera fait une fois mention nous est connu en 1766 (Dictionnaire de Sobrino). Il valait 8 réaux, soit 4 fr. 80. Je termine cette énumération en donnant pour mémoire, car il ne semble pas avoir été employé dans nos comptes, la valeur du maravédis de *plata* qui était de un tiers de réal et par conséquent de 0 fr. 20.

Il est bien entendu que je parle toujours ici du réal ancien de 3 grammes et que je ne fais jamais allusion au réal moderne de $1^{gr},25$.

J'ai donné les valeurs absolues rapportées au poids d'argent monnayé français. De quel coefficient faut-il affecter ces chiffres pour connaître la valeur relative ou la puissance financière de ces diverses monnaies ? En général, on adopte le coefficient 7 durant les règnes de Charles-Quint et de Philippe II. Je pense qu'au XIV[e] siècle, étant donné surtout que le poids du réal était plus élevé vers 1350 qu'il ne fut jamais depuis, il conviendrait d'élever ce coefficient à 10 et qu'en revanche, il faut l'abaisser à 6 durant le second et le troisième quart du XVII[e] siècle et peut-être même à 5 dans les villes riches telles que Séville. De toute manière, ce sont là des évaluations larges, utiles cependant en ce qu'elles peuvent fixer les idées. Aussi bien, les donnerai-je tout en prévenant qu'il n'est pas dans ma pensée de leur attribuer une rigueur qu'elles ne comportent pas.

NUMÉRO du contrat.	PAGE et note de l'ouvrage.	DÉSIGNATION ET DATE de l'œuvre.	VALEUR portée au contrat.	VALEUR absolue en argent monnayé.	VALEUR relative.
				fr.	fr.
I	57 et note 2.	Statue tombale de Henri II par Anrique (1380). Cathédrale de Tolède.	4 000 maravédis.	80	800
II	81 et note 14.	Stalles de la Cartuja de Miraflores par Martin Sanchez (vers 1480).	125 000 maravédis (main-d'œuvre seulement).	2 220	18 000
III	82.	Tombeaux des parents d'Isabelle par Gil de Syloe (1489). Cartuja de Miraflores.	602 259 maravédis soit : tracé 1 340 mar. sculpture 442 667 mar. albâtre 158 252 mar. (albâtre et sculpture).	10 660	86 000
IV	70 et note 41.	Retable de la chapelle de Santiago par Sancho de Zamora, Juan de Segovia et Pedro Gumiel (fin du XV[e] siècle). Cathédrale de Tolède.	105 000 maravédis.	1 860	15 000

NUMÉRO du contrat.	PAGE et note de l'ouvrage.	DÉSIGNATION ET DATE de l'œuvre.	VALEUR portée au contrat.	VALEUR absolue en argent monnayé	VALEUR relative.
				fr.	fr.
V	82 et note 17.	Retable de la Cartuja de Miraflores par Gil de Syloe et Diego de la Cruz (1490).	1 015 613 maravédis (bois et sculpture).	18 000	145 000
VI	93 et note 8. 94.	Retable de la cathédrale de Tolède par Juan de Borgoña, Francisco de Amberes, Fernando del Rincon, etc. (1505).	2 710 000 maravédis (dorure et peinture).	48 000	360 000
VII	97 et note 14.	Statues du même retable par Almonacid et Diego Copin de Holanda (1505).	610 000 réaux (sculpture).	10 797	78 000
VIII	88 et note 3.	Retable en albâtre de Nuestra Señora del Pilar par Forment (1509-1515). Saragosse.	1 200 ducats d'or (sculpture seulement?).	14 400	100 000
IX	79 et note 12.	Statue de Nicodème par Mateo Aleman (1515). Cathédrale de Tolède.	5 000 maravédis.	90	650
X	89 et note 4.	Retable en bois de San Pablo par Forment (1516-1520). Saragosse.	110 000 sous = 5 500 écus ou livres jaquesas (bois, sculpture et polychromie, c'est-à-dire, dorure et peinture).	26 400	184 800
XI	99 et 100 et note 3.	Tombeau de Cisneros projeté par Micer Domenico Alexandro, sculpté par Bartolome Ordoñez (1520). Cathédrale d'Alcala de Henares.	2 100 ducats d'or.	25 200	176 000
XII	95 et note 10	Retable de la *descensión de Nuestra Señora* par Philippe de Bourgogne (1526).	185 160 maravédis (sculpture seulement).	3 280	23 000
XIII	104.	Retable de San Benito par Berruguete (1526-1532). Musée de Valladolid.	4 400 ducats (sculpture des figures et peinture des tableaux).	2 904	20 000
XIV	91.	Majorat fondé à sa mort par Forment (1533).	30 000 ducats d'Aragon valant 60 000 ducats de Castille.	396 000	2 772 000
XV	115 et note 27.	Traitement net de Becerra en qualité de peintre et sculpteur de Philippe II (vers 1562).	600 ducats.	3 960	27 000
XVI	115 et note 29.	Retable de la cathédrale d'Astorga par Becerra (vers 1565). 30 000 ducats + 3 000 ducats de gratification + office de secrétaire valant 8 000 ducats.	Ces chiffres sont entachés d'erreur. Il s'agit sans doute de 3 000, 300 et 800 ducats.		
XVII	117.	Custodia en argent de la cathédrale de Valladolid par Juan de Arfe (1590).	1 518 092 maravédis (argent, fonte et sculpture).	26 900	188 000
XVIII	124.	Retable de Santa Maria la Antigua de Valladolid par Juan de Juni (1545).	2 300 ducats (sculpture et polychromie).	15 180	105 000
XIX	122, 123.	Retable de Nuestra Señora de Media Villa par Juan de Juni (1557). Medina de Rioseco.	450 ducats valant 168 750 maravédis (sculpture et polychromie).	2 980	20 000
XX	126, 127.	Retable de l'Annonciation par Cristobal Velasquez (1600). Chapelle de *Nuestra Señora de las Angustias* à Valladolid.	6 000 réaux (polychromie). 300 ducats + 500 réaux soit 3 800 réaux (sculpture). 9 800 réaux.	3 600 2 280 5 880	25 100 15 900 41 000
XXI	132.	Retable de San Miguel de Valladolid par Hernandez (1606).	réaux de vellon 4 812, dont 604 pour la statue du saint (sculpture). 610 (peinture seule). 5 333 (charpente). 10 755 (non compris la dorure.	2 887.2 366.0 3 199,8 6 453,0	20 200 2 500 22 300 45 000
XXII	132 et note 2.	Retable de San Miguel de Vitoria par Hernandez (1624).	réaux — maravédis 49 000 — 17 (sculpture). 29 988 — 5 (polychromie). 2 893 (tailleur de pierre). 81 881 — 22	29 400 17 992,8 1 735,8 49 128,6	203 000 125 000 12 000 340 000

NUMÉRO du contrat.	PAGE et note de l'ouvrage.	DÉSIGNATION ET DATE de l'œuvre.	VALEUR portée au contrat.	VALEUR absolue en argent monnayé.	VALEUR relative.
				fr.	fr.
XXIII	140.	Statue en pierre de San Felipe el Real par Manuel Pereyra (1646). Couvent de San Felipe el Real de Madrid.	200 ducats (sculpture).	1 320	7 900
XXIV	147.	Traitement du maître sculpteur de la cathédrale de Séville (1475-1500).	10 000 maravédis.	177	1 770
XXV	147 et note 10.	Indemnité de logement payée à Séville pour le logement et l'entretien de deux artistes. Indemnité de déplacement à ces deux artistes (1519).	5 ducats d'or sans désignation de durée. 15 ducats d'or, id.	60 180	de 420 à 480 de 1 260 à 1440
XXVI	155 et note 26	Statues d'un *paso* de la cathédrale de Séville par Micer Antonio Florentin (vers 1540).	120 ducats (sculpture seulement).	792	5 500
XXVII	155 et note 27.	*Tenebrario* en bronze de la cathédrale de Séville par Bartolome Morel (milieu du XVI[e] siècle).	1 300 ducats sur lesquels 250 furent ajoutés après coup (bronze, modelage, fonte et ciselure).	8 580	60 000
XXVIII	160, 161 et note 2.	Saint Jérôme et retable de la chapelle du couvent de San Isidro del Campo par Montañes (1610-1612). Santiponce près de Séville.	3 500 ducats (sculpture seule).	23 100	160 000
XXIX	162, 163 et note 15.	Christ des Calices par Montañes (1614). Cathédrale de Séville.	1 000 ducats d'argent (sculpture seule).	6 600	46 000
XXX	178.	Crucifix par Juan Gomez (1616). La Campana près Séville.	110 ducats.	726	4 000
XXXI	164 et note 18.	Saint Bruno par Montañes (1617-1620). Musée de Séville.	5 900 réaux (sculpture et polychromie).	3 540	23 000
XXXII	164 et note 19.	Saint Jean-Baptiste, la Vierge et quelques Vertus par Montañes (1617-1620). Musée de Séville.	13 000 réaux (sculpture et polychromie ?).	7 800	54 000
XXXIII	166 et note 21.	Retable de San Lorenzo par Montañes (1630). Séville.	32 000 réaux (sculpture et polychromie).	19 290	115 000
XXXIV	175 et note 40.	*Nuestra Señora de la Expectación* polychromée par Pacheco (vers 1630). Couvent des Franciscains Déchaussés de la Cuesta.	2 000 réaux (polychromie). L'on jugea que c'était très peu et que la polychromie valait 500 ducats d'or.	1 320 6 000	7 900 36 000
XXXV	179	Retable de Lebrija par Alonso Cano (1636).	3 250 ducats.	21 450	125 000
XXXVI	173.	Retable de San Miguel de Cadix par Montañes (1641).	82 000 ducats (sculpture et polychromie).	54 120	320 000
XXXVII	187.	Quarante statues pour le chœur de la cathédrale de Malaga par Pedro de Mena (1658 1662).	40 000 réaux.	24 000	120 000
XXXVIII	189.	Retable de la paroisse annexe de la cathédrale de Séville par Roldan (1669).	110 000 réaux vellons, dont 22 000 réaux de gratification (charpente, sculpture, polychromie).	66 000	330 000
XXXIX	190.	Retable de la Charité par Roldan (vers 1672). Hospice de Séville.	12 500 ducats (forfait général). 11 000 ducats (polychromie).	82 500 72 600	412 000 363 000

En examinant les deux dernières colonnes du tableau ci-dessus, on est d'abord frappé par leur homogénéité. Les chiffres sont différents comme les œuvres dont ils donnent la valeur vénale, mais quand il s'agit de travaux sortis d'ateliers en égale réputation, d'œuvres comparables par leur nature, leur importance et leur date, le prix de chacune traduit en francs ne varie guère, qu'il soit exprimé en maravédis, en réaux ou en ducats dans les contrats originaux. C'est une preuve que les transformations ont été bien faites.

En second lieu, il semble résulter de la comparaison des comptes n° XX et XXII se

rapportant à deux retables d'importance très différente, mais qui ne présentent aucun caractère exceptionnel, que la polychromie, j'entends par ce mot la peinture et la dorure, se payait en moyenne au même prix que la sculpture (le calcul donne une fraction voisine des sept huitièmes) ; c'est là un côté essentiel de la question qu'il importait de signaler. Un autre fait saillant et sans doute insoupçonné est le prix extrêmement élevé que, durant les XVI[e] et XVII[e] siècles, acquirent les œuvres commandées aux artistes en renom. Il fallait qu'il en fût ainsi pour que Forment à sa mort constituât un majorat de 60 000 ducats de Castille, somme que l'on ne peut évaluer à moins de 2 500 000 fr. (n° XIV), pour que Berruguete pût acheter à Philippe II la seigneurie de Ventosa (ci-dessus p. 101, note 5) et que la dot de la fille de Roldan lui permît d'épouser un chambellan de Charles II (ci-dessus, p. 191). D'autre part, Becerra recevait à titre de sculpteur de Philippe IV un traitement qui dépassait 25 000 fr. (n° XV) bien qu'il fût autorisé à travailler pour d'autres personnes que le monarque.

Enfin, aux prix payés aux sculpteurs et aux polychromistes, on peut juger de l'estime où les tenaient leurs contemporains.

Ainsi, pour la seule sculpture du Christ des Calices, Montañes reçut 1 000 ducats d'argent, soit de 45 000 à 50 000 francs (n° XXIX). De nos jours, Dubois, Falguière ou Mercié se fussent montrés moins exigeants s'ils avaient accepté une commande analogue. En revanche, tel excellent élève du grand maître sévillan, l'abbé Juan Gomez par exemple, lorsqu'il fit pour l'église de la Campana un crucifix justement admiré, ne toucha que 110 ducats d'argent (n° XXX), c'est-à-dire, neuf fois moins que Montañes, pour le Christ des Calices.

Passons aux polychromistes.

Pacheco, un peintre en grande réputation, mais dont les prétentions étaient modestes, se fait payer 8 000 francs environ la polychromie de son chef-d'œuvre, la statue de *Nuestra Señora de la Expectación* estimée à 300 ducats d'or soit à 30 000 francs par ses contemporains (n° XXXIV). D'autre part, Valdes Leal, qui n'avait pas, sans doute, les mêmes scrupules que Pacheco, demande et obtient 11 000 ducats d'argent, entendez de 350 000 à 400 000 francs (n° XXXIX) pour dorer et peindre le retable de la Charité. Certes la distance est grande entre une statue et un retable ; la somme réclamée par Valdes Leal n'en est pas moins considérable. Elle paraît d'autant plus forte que par ses dimensions le retable de la Charité ne saurait être comparé à l'immense retable de la cathédrale de Tolède dont la polychromie ne coûta pourtant que 2 710 000 maravédis qui, toute proportion gardée, équivalent à 360 000 francs environ (n° VI). La vérité est que les régents de l'hospice de Séville, après avoir commandé à Murillo les deux magnifiques toiles que l'on admire dans la chapelle, voulurent que le retable de Roldan fût polychromé par un maître et qu'ils payèrent la juste réputation et le talent de l'un des plus illustres parmi les chefs de l'école de Séville.



TABLE ANALYTIQUE

TABLE ANALYTIQUE.

TABLE ANALYTIQUE.



TABLE DES PLANCHES

PLANCHES EN COULEURS

PLANCHES EN NOIR

TABLE DES PLANCHES.

TABLE DES PLANCHES.

TABLE DES PLANCHES.



TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES.

CHAPITRE X

LES ÉLÈVES DE MICHEL-ANGE

CHAPITRE XI

GREGORIO HERNANDEZ ET SON ÉCOLE

CHAPITRE XII

L'ÉCOLE DE SÉVILLE ET SES PREMIERS MAITRES

CHAPITRE XIII

MARTINEZ MONTANES

CHAPITRE XIV

L'ÉCOLE DE MONTANES

CHAPITRE XV

CONCLUSION



EVREUX, IMPRIMERIE CH. HERISSEY ET FILS

